عبد الفتاح كيليطو



الأعمال

الجزء الرابع

حمّالُو الحكاية

مكتبة





الأعمال

الجزء الرابع

حَمَّالُو الحكاية

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة

الأعمال

مكتبة

t.me/soramnqraa

الطبعة الثانية، 2021

صورة الغلاف عمل الفنان

رينيه ماغريت

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار

بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب

الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)

البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma

الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني : 2016MO0431

ردمك : 978-9954-659-17-5

ردمد : 2028-3369

توزيع :

المركز الثقافي للكتاب

للنشر والتوزيع

بيروت - لبنان

هاتف: +9611747422

markazkitab@gmail.com

عبد الفتاح كيليطو

الأعمال

الجزء الرابع

حَمَّالُو الحكاية



العين والإبرة*

دراسة في «ألف ليلة وليلة»

(1995)

* ترجمه مصطفى النحال مراجعة محمد برادة عن كتاب
L'Œil et l'aiguille Essai sur «Les Mille et Une Nuits» Ed. La Découverte, 1992

إلى ذاكرة أم الغيث ومحمد

تقديـــــم

أندري ميكيل*

هل خطر ببالكم، ذات يوم، أن تكتبوا على آماق بصركم، بواسطة إبرة حادة جداً، حكاية برُمّتِها تحمل عبرة أخلاقية ؟ كلا بالطبع. سيكون الأمر مؤلما للغاية ومستحيلا على أية حال. إنها، مع ذلك، الاستعارة التي يستخدمها، في غير ما مكان، راوي **ألف ليلة وليلة** كي يبرز في النهاية الطابع الوعظي للحكاية. هل يتعلق الأمر باستعارة حقا ؟ حرفيا أجل. لكن ينبغي معرفة أنه وراء هذا المستوى الحرفي ذاته توجد سلسلة من القوى العاملة. هناك قوى الكلام بكل تأكيد، شريطة التأكيد على أن الكلام مرعب، يورط حياة من يتلفظ به بل وحياة العالم. يمكن لهذا الكلام، عند الطلب، أن يحيي أو يميت، أن يدعو الأموات لإسماع صوتهم وأن ينتقل إلى شخص آخر يستغل، على التّوّ، بعضا من خصائص بل ومن مصير الشخص الذي ذكره.

ومع ذلك فإن الأمر لا يتعلق سوى بالكلام. لكن ماذا يحصل عندما يتم الانتقال من القول إلى الكتابة ؟ هناك صيغة أخرى، والتي تفسر العبارة السابقة، تجعل ما يقال ماثلا للعيان. إنها تفعل ذلك بكيفية عامة جدا : يتعلق الأمر، في هذه الحال، بتحويل الحكاية، الحكاية الشفهية، إلى كتاب أو إلى أرشيفات. إن قوة الكتابة، كما هو الشأن بالنسبة لمخطوط شهير من سرقسطة أو قسم مجهول من أعمال أرسطو في رواية **اسم الوردة،** تتعدى إذن مستوى الكلمات البسيطة إلى درجة أنه يمكن أن نتخيل، بعيدا عن كل الكتب الممكنة التي يمكن أن تتولد من حكايات خاصة، الكتابَ الوحيدَ، الجامع لذخائر

القصص بخزانة شهرزاد والذي يمكن أن تغترف منه الأميرة الشابة حكاياتها بدون انقطاع، تفاديا للموت...

هكذا يستثمر عبد الفتاح كيليطو، بنجاح نادر، الصور المتعددة التي يمكن أن تأخذها الكلمات دون أن يستطيع المرء، في آخر الأمر وبعد انتهاء الحكايات، أن يقرر إنهاء مغامرة **الليالي**. إنها، على العكس، تدعونا لتمديدها لئلا نموت - على الأقل ذلك الموت المشار إليه - بسبب تدهور في الروح. إن همّ التأريخ، عند كيليطو، يفسح المجال، هنا، لمبتكر الأخيلة، ولماذا لا نقول للحالم. لكن الحلم كثيرا ما يكون أكثر إعرابا وأكثر صدقا.

تمهيد

قيل إنه ليس بوسع أي أحد قراءة **ألف ليلة وليلة** من أولها إلى آخرها دون أن يموت. ربما توجد وراء هذا التطير معاينة عامة تتعلق بأن لا أحد يتوفر على الأناة الكافية لقراءة الكتاب برمته. إلا أن هناك أيضا الاعتقاد بأنه **لا يجب** أن يُقرأ، ربما لأنه كان يعتبر عديم الجدوى[1]. بطبيعة الحال يمكن للمرء أن يقرأ جزءا منه دون خوف (وإلا لكان جميع الذين قرأوا شيئا من **الليالي**، أي جميع قراء الأرض، في عداد الموتى الآن). غير أن القراءة الكاملة لا يمكن أن تؤدي سوى إلى الهلاك.

ليطمئن القارئ : إنه لن يموت بسبب **الليالي**، لكونه لن يتمكن، حتى وإن رغب في ذلك، من إتمام هذا الكتاب المتشظي الذي يعتبر متنا يضم عددا لا يحصى من المخطوطات والطبعات والترجمات والإضافات والشروح والكتابات المعادة. وسيظل هناك أبدا نص آخر من **الليالي** قابلا للكشف والقراءة. إن الإدانة المتطيرة تتلاشى داخل تعرجات كتاب عُدّ، بحق، كتابا لانهائيا.

هذا الحظر المعلن عنه في حق **الليالي** هو إشادة غير مقصودة بها، واعتراف بسلطتها. لا يُقرأ هذا الكتاب كما تُقرأ سائر الكتب. بداخله يوجد شيء ما سحري، وإذن مرعب. وهو في ذلك يشبه الكتاب المسجل به مصير كل فرد على حدة، لكون نهايته

---

1. انظر : Richard F. Burton, «Terminal Essay», dans *The Thousand Nights and a Night*, The Heritage Press, New York, 1934, t. VI, p. 3722.

تلتقي مع لحظة موت القارئ. بهذا المعنى، فإن الموت هو ثمن القراءة، أي ثمن الحياة.

إن الانطباع الذي يحتفظ به المرء عن **الليالي** هو أن الكلام سيّد فيها، إذ يتحقق التواصل بطريقة شفهية، فالحكايات لا تُقرأ بل تُسمع، ومع ذلك إذا نُظِر إليها عن كثب فسيتبين أن السرد الشفهي لا يعدو أن يكون مرحلة من مراحلها تتلوها أخرى حاسمة هي مرحلة تدوين الحكاية كتابة. وتتكرر هذه العملية مرارا (وبصفة خاصة عندما يكون المتلقي ملكا) إلى حد تفرض معه الخلاصة التالية نفسها : لا تتم المصادقة النهائية على الحكاية، حقا، إلا عندما تصل إلى الكتاب.

من ثم تنبثق سلسلة من التساؤلات. من في مقدوره نقل الحكاية من سجل الشفهي إلى سجل الكتابي ؟ ماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف ؟ إلى أية خزانة يَؤُول الكتاب ؟ وأية أيْدٍ تستطيع فتحه ؟ ولماذا حالما يتم تسجيل الحكاية لا يبقى ثمة ما يروى، اللهم موت الشخوص ؟ بواسطة أي مفعول سحري يغدو الكتاب عنصرا من عناصر الموت، هذا في الوقت الذي يقدم فيه نفسه بوصفه مساعدا وبَلْسَماً مخصصا لتقوية الحياة وتحسينها ؟ وما الداعي إلى إغراق الكتب ؟

في مجرى الماء، وبصفة تدريجية، ستسعى قراءتي لكتاب **الليالي**، لا إلى تجريده من أسراره (بواسطة ما لا أدري من شبكة تأويلية)، بل إلى إطلاعه على سره الخاص، وذلك دون المس بكل احتمالات معناه. وفي كل لحظة ستكون العين والإبرة حاضرتين في الموعد.

خزانة شهرزاد

«ولنا ليال أجمل من نهاراتكم»
Racine

يفضّل العالم الأنتروبولوجي روبير لُووي هنود الكْرُو على هنود الهُوبّي وذلك لأنه، على حد قوله، «إذا قام هندي الكرو بجدع أنف زوجته الخائنة فهذا سلوك يمكن أن أفهمه ويبدو لي بمعنى ما، عاديا، بينما يقوم هندي هوبي، في موقف مماثل بأداء شعائر الصلاة طالبا من الآلهة أن تتوقف الأمطار، وأن تصيب المجاعة كل الناس، وهذا سلوك يبدو لي غريبا ورهيبا إلى حد ما، بل يوقف الشعر فوق رأسي حرفيا»[1].

ما يتمناه الهندي الهوبي، في نهاية الأمر، هو انقراض النوع البشري ؛ ولتحقيق هذه الأمنية يتوجه إلى الآلهة. ولو كان قادرا، بوسائله الخاصة، على أن يُبيد المجموعة البشرية فإنه لم يكن ليتردد لحظة واحدة. إن جنونه المطلق يجعله مختلفا عن الهندي الكرو الذي يكتفي بالاستسلام للحظة من لحظات القلق ولارتباك عابر.

هذان السلوكان يلتقيان في الحكاية - الإطار **لألف ليلة وليلة**. كلنا يتذكر أن هذه النكبة الزوجية ذاتها يعرفها أخوان شقيقان ملكان هما : شاه زمان وشهريار. يباغت الأول زوجته وهي بين أحضان عَبْدٍ أسود، فيقتل العشيقين معا، غير أنه يقلع عن تعذيب نفسه بعد مرحلة قصيرة من الكرب (يتمكن بنوع من الحكمة أن يتغلب على حزنه عندما

---

1 . أورده كلود ليفي ستروس في :
Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, UGE, Coll. «10/18», Paris, 1971, p. 16.

يكتشف أن شقيقه البكْر أكثر تعاسة منه)[2]. صحيح أنه لايقتصر على جدع أنف زوجته ويعمد إلى قتلها، ومع ذلك فإنه سلوك يمكننا أن نفهمه، حسب تعبير روبير لووي.

وإذا كان شاه زمان قد تصرف مثل الهندي الكرو فإن شهريار يتصرف على غرار الهندي الهوبي، إذ يتخذ قراره الغريب والشنيع القاضي بأن يقوم كل صباح بضرب عنق المرأة التي يكون قد تزوجها ليلا[3]. ولكي ينجز هذا القرار على أحسن وجه، فإنه ليس في حاجة إلى الآلهة، بل يكفيه أن يعطي أوامره. وما يعجز الهوبي عن تحقيقه، يعني إبادة البشرية (لكون الآلهة التي يتضرع إليها لا تشاطره الجنون نفسه)، فإن شهريار يستطيع إنجازه ببطء، لكن بصورورة أكيدة. يقتل خلال ثلاث سنوات ما يربو على ألف امرأة إلى أن يتبين، ذات يوم، للوزير المكلف بأن يقدم له الضحايا، أنه لم تَعُدْ هناك فتاة في جميع أرجاء البلاد.

تتمة الحكاية معروفة، ستنجح شهرزاد، بنت الوزير، في تخليص الملك من جنونه، وذلك برواياتها لحكايات ذات قوة علاجية لا جدال فيها[4]. وهكذا تتمكن من خلال وضعه في حالة تَنَبّه طيلة ثلاث سنوات تقريبا، من شفاء ضغينته وحقده، وبالتالي تتمكن من إنقاذ البشرية.



تملك شهرزاد ورقة رابحة على درجة كبيرة من الأهمية وهي فن الحكي. لا تكفي معرفة الحكايات بل يجب، إضافة إلى ذلك، معرفة طريقة روايتها وأيضا التمكن من إغراء المستمع بالإنصات إليها. ثم إن شهرزاد، فضلا عن ذلك، تتوفر على جمال فائق، ومما يزيد في فعالية السرد أن يكون الذي يقوم به لطيف المنظر والمسمع. وهكذا تتزايد المتعة التي توفرها الحكاية بتزايد تأمّل الوجه الجميل. زدْ على هذا أن شهرزاد لا تحكي أي شيء

---

2. من إحدى نوافذ القصر يرى زوجة شهريار منغمسة في الدعارة صحبة عشرين جارية وعشرين عبدا.

3. يُقارن هذا بالحكاية التي يرويها هيرودوت، وهي لملك مصر Phéros الذي أصيب بالعمى، إلا أن أحد العرافين أخبره «بأنه قد يستعيد بصره إذا ما غسل عينيه ببول امرأة لم يسبق لها الارتباط برجل آخر غير زوجها. وقيل إن الملك قام باختبار زوجته أولا، وبما أنه لم يبصر، فقد جرب نساء أخريات. وفي النهاية عندما شفي جمع كل النساء اللواتي أخضعن للاختبار - باستثناء المرأة التي كان بولها سببا في رد بصره - في المدينة التي يطلق عليها اليوم اسم الهضبة الحمراء ؛ بعد ذلك أحرقهن جميعا كما أحرق المدينة، أما المرأة التي شفاه بولها فقد اتخذها زوجة له».
(*L'Enquête*, livre II, III, traduction d'A. Barguet, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1964)

4. انظر : Jerome W. Clinton, «Madness and Cure in the *1001 Nights*», *Studia Islamica*, 61, 1985, p. 107-125..

كان، إنها تحرص على أن تُدْرِج حكاياتها ضمن مقولة الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية «عجيبة وغريبة»، وإلا فإنها غير جديرة بأن تُروى. يجب أن يتأكد المستمع من أنه ينجز ذهنيا المسافة التي يقطعها البطل من العالم المألوف إلى العالم الغريب. يحدُث هذا الاستعداد الخاص منذ اللحظة التي يتم فيها تقديم الحكاية باعتبارها مدهشة ومذهلة[5]. وأخيرا تخلق شهرزاد إحساسا من الانتظار القلق، إذ أن نهاية الحكاية لا تتطابق مع نهاية الليلة، وهكذا على الملك أن يترقب، كل فجر، استكمال الشمس لمسيرتها اليومية. وما أن تنتهي الحكاية حتى تبدأ أخرى جديدة بوصفها أكثر جمالا وعجائبية من سابقتها. هكذا تمنح شهرزاد نفسها في الوقت الذي تتهرب فيه. تَعدُ بالمتعة ثم تؤجلها. وكلما أشبعت رغبة أثارت أخرى مُحمّلَة بالذكرى الزاهية للرغائب السابقة.

مَنْ ذا الذي ابتكر الحكايات التي ترويها ؟ هذا السؤال لا فائدة منه وغير وجيه، إذ يمليه فضول غريب عن كتاب **الليالي** الذي لا يهتم سوى بعملية الرواية. لا يتم الحديث في أية لحظة عن أصل الحكايات، كأنها دائما معروفة ومروية. إنها تُروى فقط ولا تُبتكر، إذ هي موجودة دوما، بل لقد كانت موجودة على الدوام، متدلّية مثل فواكه يانعة من شجرة أزلية، يكفي أن يمد المرء يده لقطفها. ويُعَدّ سردها بمثابة فعل يعيد تكرار عدد غير محدد من الأفعال المماثلة السابقة، وذلك دون أن يكون ممكنا أو قابلا للإدراك الرجوع إلى بؤرة أولية يمكن اعتبارها أصلا ومصدرا لظهورها.

ومع ذلك يحدث أن تقوم شخصيات **الليالي** باختلاق حكاية من الحكايات، أي تعلن عن أشياء تعرف عدم صحتها. منْ ثم يكون الابتكار مرادفا للكذب، والكَذَبَةُ وحدهم يستطيعون فعلا ابتكار الحكايات. يمكن أن تكون الدوافع متباينة : يكذب الإنسان ليخدع شخصا ما، أو للتخلص من خطر محدق بواسطة حيلة ما، أو تحت تأثير دافع مباغت. وأبرز مثال على هذا حكاية العبد الأسود الذي اعتاد أن يكذب مرة واحدة في السنة حيث يلفّق حكاية تزعج أسياده وتقلق الجيران وتثير الفتنة في كل أرجاء المدينة[6]. غير أن الكذب هو انتهاك للخلق الإلهي ومس به، ولأنه نتيجة خيال هدام فإنه يخلق اضطرابا في نظام العالم،كما يؤدي إلى سلسلة من المصائب. إنه لا يمكن

5. يمكن تقريب سحر الحكاية من سحر الصورة الشعرية التي تجعل المتلقي في «حالة غريبة» حسب الجرجاني. انظر **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، الطبعة السادسة، القاهرة، 1959، ص. 275.

6. طبعة القاهرة، 1، ص. 125-128.

الاستماع إلى حكاية مختلَقة دون تكبد خسائر جسيمة، كما أن الإنسان الكاذب، بالمقابل، لا يَسْلَم من العقاب : وهكذا سيتم إخصاء العبد وحرمانه من الإنجاب. لا تحدثنا الحكاية عما إذا كانت هذه الشخصية قد أقلعت، بعد بتر عضوها، عن اختلاق كذبتها السنوية أم لا.

لم تبتكر شهرزاد الحكايات التي قامت بروايتها، إذ أنها تضطلع بدور الناقلة والراوية فقط. وبالفعل، كل حكاية من حكاياتها تُسْتهل بـ«بروتوكول افتتاحي» هو عبارة عن مقطع طقوسي يربطها بصوت مجهول وخفي : «يُحْكَى» أو «بلغني».

من المعلوم أن الحضور الفعلي أمام الأستاذ، في الثقافة العربية الكلاسيكية، يُعَدّ ضرورة ملحة من أجل انتقال النص. ومع ذلك لم تجمع شهرزاد حكاياتها عن طريق الرواية الشفهية، وإنما من الكتب. أساتذتها هم الكتب فقط، والبالغ عددها ألفا، حيث درست الطب والشعر والتاريخ وأقوال الحكماء والملوك. فمن هذه الذاكرة المكتوبة والزاخرة اسْتَقَتْ مادة حكاياتها ونهلت مادة العبرة التي قدمتها لشهريار ليلة بعد ليلة. في البدء هناك خزانة.



يبدو أن هذه الكتب تحتوي على كل الحكايات، أي على كل ما رُويَ وما سوف يُروى، إلا أن هناك حكايتين، فيما يبدو، لا تتوفر عليهما : الأولى هي حكاية شهرزاد التي لن تعرف نهايتها إلا في الليلة الحادية بعد الألف والتي يتكفل بروايتها سارد مجهول : «حُكِيَ»[7]. فشهرزاد ترْوي، لكنها تُرْوى كذلك. ينبغي القول إنه ليس ثمة من سبب يجعلها تتولى رواية حكايتها مادام الملك يعرفها، إذ سيكون الأمر عديم الجدوى وخطيرا في الآن نفسه : قد يُسيء الملك فهم الخدعة المستعملة منذ الليلة الأولى، تلك الخدعة التي لا يجهلها، ومع ذلك يجب أن تظل خفية غير معلن عنها.

غير أن شيئا غريبا، حسب بورخيس، حدث في الليلة الثانية بعد الستمائة : «في هذه الليلة يستمع الملك الى الملكة وهي تروي حكايته، يستمع إلى الحكاية البَدْئية التي تضم سائر الحكايات وتعانق نفسها بشكل رهيب. (...) في حالة ما إذا واصلت الملكة روايتها فإن الملك وهو ثابت في مكانه سينصت إلى الحكاية المبتورة **لألف ليلة وليلة** إلى

7. المصدر نفسه، ص. 2.

الأبد، والتي تصير إذ ذاك لا نهائية ودائرية»[8]. وفي مكان آخر يعزو بورخيس هذه السمة الدائرية إلى خطإ أحد النساخ : «تذكرت كذلك تلك الليلة التي توجد وسط 1001 ليلة، حينما أخذت الملكة شهرزاد، بفعل شرود سحري للناسخ، تروي حكاية 1001 ليلة كما هي، مع احتمال أن تبلغ من جديد الليلة التي تروي فيها الحكاية، وهكذا إلى ما لا نهاية[9].

سرعان ما ينقض أحد القراء السّذّج (وأنا وحد منهم) على طبعات **الليالي** المتوفرة لديه بغية تأكده مما أورده بورخيس. وبعد أن يعود خائبا (ولا يمكن للأمر أن يكون إلا كذلك) سوف يقول إن ملاحظة بورخيس لا تتناقض، في جميع الحالات، مع مصير كتاب ما فتيء يغتني ويتعدّل ويكتمل عبر العصور. كتابٌ أساسا غير مكتمل، لامُنْتَه، لانهائي، ولا يلغي أية إمكانية، حتى وإن اقتضى الأمر أن ينصت الملك في الليلة الثانية بعد الستمائة إلى حكايته.

كان من المُتوقّع، في الحقيقة، أن تروي شهرزاد هذه الحكاية، بالأحرى، في النهاية، لتضع الملك وجها لوجه أمام صورته، ولتدعوه إلى تأمل ماضيه في ضوء العبرة التي تلقاها. وبالفعل، فإن طبعة هابخت تجسد هذا الاحتمال، إذ في الليلة الحادية بعد الألف، وفي شكل خاتمة، تروي شهرزاد للملك الاستهلال، أي الحكاية - الإطار **لليالي**[10].

أما الحكاية الثانية التي لا توجد ضمن حكايات شهرزاد، فهي تلك التي قام والدها بروايتها لها، قبل الليلة الأولى، عساها تَعْدل عن منح نفسها للملك : «أخشى عليك أن يحصل لك ما حصلَ للحمار والثور مع صاحب الزرع»[11]. ما أن يذكر هذه الحكاية حتى ترغب في معرفتها : «وما الذي جرى لهما يا أبت ؟»[12]. تستسلم للفضول منذ الوهلة الأولى رغم توفرها على علم واسع وامتلاكها الجيّد لناصية الفن السردي، مع ما يحمله

---

8. انظر : Borges, Enquêtes, Gallimard, Paris, *1968*, p. 68.

9. «حديقة السبل المتشعبة»، ضمن **المرايا والمتاهات**، ترجمة : إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص. 66. تفضل الأستاذ الخطيب مشكورا بقبول إجراء تعديل طفيف على ترجمته (المترجم).

10. طبعة هابخت، XII، ص. 383-393. انظر :
Heinz Grotzfeld, «Neglected Conclusions of the *Arabian Nights*», *Journal of Arabic Literature*, vol. XVI, 1985, p. 78 sq.

11. ط. القاهرة، I، ص. 5.

12. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذا الفضول من مجازفة : أن تقع تحت تأثير الحكاية ولا تكون لها الكلمة الأخيرة في جدالها مع والدها. غير أنها إذا كانت لم تقاوم الرغبة في المعرفة (وعلى كل حال فالفضول هو الموضوعة الرئيسية في حكاية الحمار والثور) فإنها لم تذعن للإثارة ولسلطة الحكاية المروية من طرف أبيها قصد التأثير عليها وجعلها تَعْدل عن قرارها. لقد برهنت، بعدم خضوعها لصيغة الأمر الذي تمثله الحكاية الأبوية، على تصميمها وشدة عزمها، وصارت بذلك أهلا لمواجهة الاختبار الصعب من خلال لقاء شهريار. لقد كان عليها، قبل الوقوف في وجه الملك، أي الزوج، أن تقف أولا في وجه والدها وحكايته.

هناك أمر جدير بالإشارة، وهو أن شهرزاد، خلال مناقشتها مع والدها، لا تلجأ إلى السرد، ولا تردّ على حكايته بحكاية أخرى يمكنها أن تدعم موقفها، كما يتحقق ذلك في سياقات سردية أخرى حيث يحاول كل محاور أن ينتصر لنفسه معتمدا على الأمثال (exemples). تكتفي بالإعلان عن قرارها بجفاء دون أن تعززه بمَثَلٍ، هي التي تتملك سلطة الحكي وتعرف استخدامه كما تَعرف الاحتياط منه. بهذه الصورة على الأقل، تُعْرَض الأمور في طبعة القاهرة، في حين تتسم المناقشة بحدة أكثر في طبعة محسن مهدي إذ تؤكد شهرزاد لوالدها أن حكاية الحمار والثور لا يمكن أن تغير رأيها وأن باستطاعتها أن تروي له حكايات كثيرة مماثلة، وأنه إن حاول تثبيط عزمها فسوف تخبر الملك بكل شيء[13].

هكذا، إذن، تتوفر شهرزاد على حكايات عديدة لا تكترث بها وتعاملها باستخفاف واضح[14]، لأنها، في نظرها، غير جديرة بأن تُروى (اللهم إلّا إذا كانت تعتبر والدها غير جدير بالاستماع إليها). ولئن هددت بأن تبوح للملك بكل شيء فلأن والدها، بعد استنفاد جميع الوسائل، يود أن يجبرها على الخضوع له قسرا. ومهما يكن من أمر، فقد أثبتت الحكايات التمثيلية عدم فعاليتها، إذ أن الحكاية التي رواها الأب لم تُرْبِك البنت على الإطلاق، كما أن الحكايات التي يمكن أن ترويها البنت لم يطالب بها الأب. وبما أن الخصمين معا متحصنان ضد مفعول الحكاية، فقد تَحَوّلا إلى شكل آخر من أشكال الإرغام، حيث تتغلب شهرزاد على والدها الذي يستسلم لها خوفا من غضب الملك.

13 . طبعة مهدي، I، ص. 71 ؛ غالان، 1، ص. 43.

14 . انظر حول وظيفة الحكاية التمثيلية في **الليالي** : محسن مهدي، «الحكاية التمثيلية في كتاب **ألف ليلة وليلة**»، **دراسات عربية وإسلامية**، القاهرة، العدد الثالث، 1984، ص. 110-139.

لا تخفي شهرزاد استعجالها أثناء حوارها، ويبدو أنها تعتبر كل مناقشة بمثابة مَضْيَعة للوقت. ويعود السبب إلى كونها تعرف أنها لا يمكن أن تتملص من المهمة التي عزمت على تنفيذها حتى ولو أرادت ذلك. وتتجلى هذه المهمة في إنقاذ العذارى من القتل اليومي وبالتالي إنقاذ نفسها. وبالفعل، لم تَبْقَ في مجموع أرجاء البلاد سوى فتاتين اثنتين هما : شهرزاد وأختها دنيازاد، ويعرف الوزير ذلك أكثر من غيره، هوالذي يُقْبِل حزينا جدا، حينما يتعذر عليه العثور على عذراء يقدمها للملك، ليعرض مشكلته على ابنته. لماذا يتوجه إليها هي بالذات ؟ هل يعود السبب إلى أنه يحتاج إلى استشارتها حول القرار الصائب الذي ينبغي اتخاذه لكونه يعرف ذكاءها وحكمتها ؟ أم أنه – وهذا ما يفسر انعدام عزمه – لايجد أمامه اختيارا آخر سوى تقديم ابْنَتَيْه، بادئا بالبنت البكر ؟

في مثل هذه الظروف، لا داعي لرواية الحكايات، إذ أن الحوار برُمّته يفسده تأكد المُتَحاوِرَيْن معا من أنه يجب، بالضرورة، تقديم إحدى العذارى كضحية. لكنهما يحرصان على تحاشي التعبير عن ذلك بوضوح. لقد قُضِيَ الأمر وأصبحت كل مناقشة عقيمة : يتصرف الوزير كما لو أنّ باستطاعته الحيلولة دون التضحية بابنته، إلا أن مناورته في مجملها لا تهدف، في نهاية المطاف، سوى إلى تأجيل اللحظة المحتومة. يقوم برواية حكاية ويتظاهر بتثبيط عزيمة ابنته، رغم أنه يعلم علم اليقين أنه حتى وإن أفلح في إقناعها فإن الملك، مع ذلك، سوف يصر على أن تقدم له. إن إثبات السلطة الأبوية يساوي، في هذه الحال، مواجهة السلطة الملكية. تواجه شهرزاد، إذن، أبا أعزل وعاجزا. ولئن شقت عصا الطاعة وتمردت عليه (ذلك أن الأمر يتعلق فعلا بتمرد)، فإنها كانت تسعى إلى إنقاذه من غضب الملك أيضا. في هذه المعركة المبهمة يعتبرالانتصار مريرا.

لا يدقق النص فيما إذا كانت شهرزاد، وهي تغادر البيت الأبوي في اتجاه قصر الملك، قد أخذت معها خزانتها أم لا. عاشت صحبة الكتب لمدة طويلة، وتعلمت منها الشيء الكثير، إلا أن علمها لم يكن يستفيد منه أي شخص آخر سواها. ظل راقدا وسط غبار مخطوطات عديدة دون استعمال ولا نفع، ظل عقيما لا يدعم أي عمل ولا يخدم أية قضية. والحال أن العلم ينبغي أن يكون تعليما وحَثّا على العمل. فالعلم كما يقول ابن المقفع «هوكالشجرة والعمل به كالثمرة»[15]. العالم الحقيقي هو من ينفتح على الآخرين،

---

15 . عبد الله بن المقفع، **كليلة ودمنة**، تقديم : د. فاروق سعد، الطبعة الخامسة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1992، ص. 22.

من يجعل معارفه رهن إشارتهم ويخضع علمه للاختبار ويواجه الموت إذا اقتضى الأمر ذلك. لقد أدركت شهرزاد جيدا هذه الضرورة، وهو ما يفسر القرار الذي اتخذته. بذهابها لمواجهة الموت تعبّر عن صحة قراءاتها وَوَجاهة وشرف ثقافتها، وتبرهن على أن المعرفة لا تكتمل إلا إذا تم نقلها وتعليمها وإلا إذا أثرت في الناس. إنها لا ترغب في الانفراد بالمعرفة، فما تَلَقَّتْه يجب أن يُعْطَى مجانا، لأن التخلص من المعرفة هوالسبيل الوحيد لامتلاكها الحقيقي.

كانت الكتب راقدة ثم أقدمت شهرزاد على إيقاظها بفتحها على الخارج، بإخراجها من انطوائها. أصبحت الكتب عَبْر صوتها مبدأ من مبادئ الحياة. ومن المفارقات أن شهرزاد بدأت تحيا وتضمن حياة الآخرين منذ اللحظة التي ذهبت فيها لمواجهة الموت. خرجت من بيتها، غادرت البيت الأبوي، وعندئذ انتقلت معها خزانة بكاملها.



تختلف نهاية **الليالي** حسب الطبعات. ما يثيرالاستغراب في طبعة القاهرة، أن الملك لم يأمر بتدوين الحكايات التي طالما سحرت لياليه. لا يمكن اعتبار غياب هذا الأمر إلا ثغرة ونقصا من حيث إن عدد كبيراً من حكايات **الليالي** ينتهي بالإشارة إلى تدوينها.

يتحقق هذا التدوين بقرار مَلَكيّ. وحده الملك يستطيع أن يأمر بتسجيل حكاية ما، ووحده ينهي الحكاية ويمنحها خاتمتها الحقيقية، وذلك بجعل الكتابة مآلا للسرد. فالكتابة ترتبط بالملك الذي يكفل الحكاية ويضمن قيمتها.

والحال أن شهريار لا يبالي، بأن يحتفظ بأثر ما من حكايات شهرزاد، كما لو أنها لا تهمه أو ترتبط به، كما لو أنها لا تخصه. وهكذا، فبعدم إعطاء أوامره للنساخ بتدوينها يكون قد حكم عليها، لا محالة، بالنسيان. فهو لا يعمل على الاحتفاظ بذكرى منها، بل يبدو أنه يَجدّ في محوها واستئصالها من كل ذاكرة مستقبلية. هكذا يشيد الصمت على حقبة زمنية مؤلمة يجب طمسها إلى الأبد. غير أن البحث عن النسيان لا يفسر كل شيء، ينبغي أن نضع في الحسبان كذلك غيرة شهريار الذي يريد أن يكون الوحيد الذي «يعرف» شهرزاد، الوحيد الذي يستمتع بمحاسنها وحكاياتها. يجب ألا يشاركه أي شخص آخر، ولو عبرالقراءة احتفالاته الليلية.

تقترح طبعة هابخت نهاية أكثر انسجاما مع أفق انتظار القارئ، هذا الأفق المحكوم، كما سبق القول، بحكايات أخرى من **الليالي**. نقرأ في هذه الطبعة أن الملك «أحضر المؤرخين والنساخ وأمرهم أن يكتبوا جميع ما جرا[16] له مع زوجته من أوله إلى آخره فكتبوا ذلك وسموها **سيرة ألف ليلة وليلة** فجات[16] ثلاثون مجلدا فوضعهم[16] في خزانته»[17].

هذا الكتاب ظاهريا، غير موجه إلى القراءة، إذ ما أن انتهى النساخ منه حتى أغلق عليه. يجب القول إن حالة شهريار تختلف عن حالة ملوك آخرين يأمرون بتدوين الحكاية التي تنال إعجابهم. فهم، بصفة عامة، ليسوا متورطين فيها، بينما يرتبط شهريار ارتباطا وثيقا بالحكايات التي ترويها شهرزاد. فالكتاب، في نهاية المطاف، يروي حكاية شهريار. إن هذا الأخير هومصدرالكتاب وأصله، وذلك لسببين اثنين : فهو لا يكتفي بإصدار أوامره بكتابته بل إن كل الحكايات التي بين دفتيه موجهة إليه ومروية له كذلك ؛ وهو مَعْنِيٌّ بها من أولها إلى آخرها. صار الكتاب ملكا له، وعلامة تلك الملكية كونه أوصد الأبواب دونه. سيكون ذاكرته، غير أنها ذاكرة منفصلة عنه، بعيدة عن الاستعمال وقابعة كما هي في ليل خزانته. إنه موقف مخالف لموقف شهرزاد التي رأينا أنها فتحت خزانتها على العالم. فالكتاب محبوس ولا يحق لأي أحد قراءته مثلما لا يحق لأي أحد رؤية الملكة. إن كماله لا يضمن إلا إذا ظل مُصاناً داخل العزلة المطلقة. لا داعي إلى إعادة كتابته والإكثار من نسخه، وإلا كان ذلك إعادة إنتاج للمشهد الخلاعي المرعب للملكة السابقة في الحديقة صحبة العبيد الأربعين من الجنسين.

لقد كتب النساخ، دون رَيْب، المجلدات الثلاثين بحروف من ذهب. فالذهب مادة نبيلة غير قابلة للفساد. وتتمثل رغبة شهريار في الرفع من قيمة الكتاب وإنقاذه من التحريف والتلف والتزييف. هكذا تتم صيانة حكايات شهرزاد من وجهين : بواسطة الكتابة التي تنقذها من النسيان، وبواسطة الذهب الذي يصون النص من الامحاء أو من الفساد. بل تتم حمايتها (أو أسرها) من ثلاثة وجوه إذا أخذنا بعين الاعتبار الخزانة التي وُضِعَتْ بداخلها. الذهب والكتابة يساهمان في التثبيت النهائي للنص ويقودان عملية متصلة ضد التبدل والتحريف. ينبغي أن يكون النص مطابقا تماما لكلام شهرزاد الشفهي. فالإخلاص لهذا

16 . كذا في النص.

17 . ط. هابخت، XII، ص. 426.

الكلام هو تعبير عن الإخلاص للملك، إذ يجب أن تسجل الحكايات على النحو الذي طرقت به أسماعه. ومما يزيد في الطابع الملح لهذه الضرورة، بالنسبة له، أن كل شيء يبدأ بمشهد الخيانة وبالتركيز على دناءة الملكة السابقة وفسادها. غير أنه اتضحت عفة شهرزاد وطهارتها، وعلى النص أن يعكس هذه الصورة : صورة امرأة نقية العرض بعيدة عن المتناول.

لقد كاد المخطوط أن يظل أسيرا إلى الأبد، لكن بعد مرور زمن طويل على وفاة شهريار وشهرزاد - حسب طبعة هابخت دائما - يكتشف أحد الملوك الذي كان «عاقلا، عادلا، لبيبا»[18]، وهي الصفات التي لم يكن يتوفر عليها سلفه البعيد، الثلاثين مجلدا ويقرؤها كلها ثم يعجب بمحتواها ويأمر الناس بنسخها ونشرها في جميع البلدان. صحيح أنه غير معني بالكتاب وليس ثمة ما يدعوه لأن يكون القاريء الوحيد له، غير أن كرمه، على كل حال، يجعل منه خلفا شرعيا لشهرزاد.

وحسب ترجمة ماردروس فإن شهريار نفسه هو الذي ينشر الكتاب. بأمْر منه أخذ النساخ من المخطوط الأصلي «عددا كبيرا من النسخ الأمينة ووزعوها في مختلف أرجاء الإمبراطورية لتكون عبرة للأجيال»[19]. لابد من الإشارة إلى التشديد على أمانة النّسَخ. تنتشر النسخ، انطلاقا من قصر شهريار وانطلاقا من مخطوط ملكي مكتوب بحروف من ذهب، مثل أشعة منبعثة من مركز شمسي. إن التيهان الذي يُفرض عليها يجعلها، مع ذلك، عرضة لأن تتبدل وتفقد شيئا من حرارتها الأصلية. خاصية النسخة هي توليد نسخ أخرى، وإذا كان بإمكان شهريار أن يسهر على أن تكون النسخ الأولى أمينة، فليست له أية مراقبة مباشرة على النسخ التي سوف تسحب منها، ليست له أية مراقبة على نُسَخ النّسَخ. لذلك فمن الأهمية بمكان أن يجعل النص المصدر، النص الأول، في مأمن : «أما المخطوط الأصلي فقد وضعوه داخل الخزانة الذهبية للمملكة تحت مراقبة وزير الخزينة»[20]. لقد أصبح المخطوط الأصلي، باعتباره مرادفا لسلطة عليا، محجوبا وبعيد المنال، في حين أن الوضعية الثانوية للنسخ مماثلة لوضعية سائر ممثلي الملك في الإمبراطورية. فلا قيمة لهذه النسخ التابعة للمخطوط الأصلي سوى ما يضفيه عليها

18. المصدر نفسه، ص. 426-427.

19. ماردروس، II، ص. 1018.

20. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خضوعها وامتثالها وإخلاصها للنص الملكي.

إن هذا الكتاب، الموجود تحت حراسة مشددة في حوزة الملك الذي يضمن أصالته وطهارته، هو حلم كل قارئ **لليالي** الذي لا يتوفر سوى على نُسَخ ممسوخة من المخطوط الأصلي، نُسَخ محرفة، غير أمينة وتشوبها الشوائب. ومن البدهي أن كل نسخة، بالرغم من خيانتها الجوهرية، تقدم نفسها بوصفها النسخة الأكثر شبها للنموذج، للنص الأصلي. وهذا الأخير موجود لكنه متوار جدا إلى درجة اختفائه عن الأنظار نهائيا وبعده عن المتناول ؛ وهذا هو سبب بقائه سليما في حفظ تام. وجوده لا ينفصل عن غيابه، ومن تم فإنه يمارس سلطته من خلال ابتعاده وصعوبة مناله. ولأنه مصون، فإن قراءته متعذرة بل ومحظورة. إنه بهذا الوضع يفرض حضورة ويمارس نفوذه ؛ إنه يحيا لكونه في مأمن من أي اتصال. وكونه معروفا بالظن والتخمين فقط، فقد غدا منطلقا لإعادات تأليف عديدة تطمح، عبثا، إلى أن تعكسه : ذلك أن حروف الذهب الناسخة له هي غير مرئية بكيفة نهائية.



هكذا تروي **الليالي** (أيضا) حكاية كتابتها وانتشارها في العالم المترامي الأطراف. غير أن النص يظل صامتا عن سؤال محيّر آن الأوان لطرحه : كيف تمكن النّسّاخ الذين أسندت لهم مهمة تحرير الكتاب من معرفة حكايات شهرزاد ؟ كيف بلغهم ما كانت ترويه ليلة بعد ليلة؟ مَنْ ذا الذي أطلعهم على ما حدث لشهريار مع زوجته «من البداية إلى النهاية» ؟ وبأية زوجة يتعلق الأمر ؟ هل شهرزاد أم **الأخرى**، الخائنة، الأصلية التي كانت مصدر كل شيء ؟ ثم هناك الزوجات المضحى بهن في اليوم الموالي لزواجهن، واللواتي يعتبرهن الملك تناسخات ونُسَخاً دامية من المرأة الأولى. «ماحصل» لشهريار له صلة بشفائه التدريجي وفي الوقت ذاته بالدورة الأليمة التي تُسْتهل بمشهد فجور الملكة السابقة. وبعبارة أخرى، فإن الحكايات التي استمع إليها تشكل جزءا من حكايته الخاصة، ومهمة النساخ هي تسجيل الحكايات كلها.

غير أن شهرزاد لم تَرْو الحكايات سوى للملك ولأختها الصغيرة دُنيازاد، فلا علم لأحد غير هاتين الشخصيتين بها. وبما أن النساخ لا يمكن لهم التكهن بها أو اختلاقها، فعليهم، كي يحرروها، أن يتوجهوا لا محالة إلى شهريار أو إلى دنيازاد.لكن يبدو أن هذين المتلقِّيَيْن المحظوظين غير مؤهلين لأن يلعبا دور الراوي والموصل لكلام

شهرزاد. فالوظيفة الملكية لشهريار لا تنسجم ودور الراوي. يوجد الملوك، في **الليالي**، دائما في وضعية المستمعين ولا يكونون رواة أبدا. قد يحدث أن يروي أحد الملوك حكايته، غير أن الأمر يتعلق في هذه الحال إما بملك مخلوع أو ملك يتحدث مع نظير له (هكذا يروي شاه زمان خيانة زوجته لأخيه شهريار).

أما بالنسبة لدُنيازاد فليس هناك ما يدل على أن ذاكرتها تسمح لها بأن تنوب عن أختها. إنها تبدو، قبل كل شيء، متواطئة معها : تستثير السرد عند شهرزاد وتبعث لدى الملك رغبة الإنصات : («بالله عليك يا أختي حدثينا حديثا نقطع به سهر ليلتنا»)[21]. لقد استمعت إلى جميع الحكايات التي روتها شهرزاد كما عاينت مغامراتها الغرامية مع الملك، وهكذا نضجت جسديا وثقافيا بفضل هذه المُسارّة. إنها مهيأة، بعد خروجها من مرحلة الطفولة، لمواجهة عالم الراشدين المتمثل في شخص شاه زمان، نظير الهندي الْكَرُو، الذي ستتخذه زوجا لها (حسب طبعة هابخت). لقد أغفلنا أمر شاه زمان الذي تتجاهله طبعة القاهرة تجاهلا تاما منذ الحدث المؤسف. لكن طبعة هابخت تصلح هذا النسيان حيث نتعرف على أن شاه زمان، تماما كأخيه البكر، كان يتزوج كل ليلة بفتاة عذراء ويقتلها في اليوم الموالي. لقد اتضح أنه هُوبّي، هو الذي كنا نحسبه كرو ! بل إن وضعيته أسوأ إذ بما أنه لم يصادف امرأة من طينة شهرزاد، فإن أي شيء لم يكبح جماح جنونه. وبينما كان أخوه منشغلا بالاستماع إلى الحكايات، كان هو مستمرا في لعبة القتل...

لم يبق، إذن، سوى شهرزاد لإخبار النساخ بحقيقة الأمر ؛ وهذا يعني أنه يجب عليها أن تروي حكاياتها للمرة الثانية. عليها، خلال ألف ليلة وليلة (أو ألف نهار ونهار) أن تَكرّ السبحة السردية من جديد منذ البداية إلى النهاية أمام جمهور من النساخ. سوف تحتاج، في الحقيقة، لأكثر من ألف ليلة وليلة لأنها لن تروي، منذ الآن حكاياتها، بل سوف تمليها، والإملاء بطبيعة الحال يستغرق وقتا أطول بالقياس إلى السرد. لقد تم تحاشي حكاية إملاء المجلدات الثلاثين المكونة لكتاب **الليالي**، إذ لا أحد قام برواية هذه الحكاية.

ستكون شهرزاد، إذن، خلال مدة طويلة مضطرة لإهمال أبنائها الثلاثة لتتفرغ لمؤلفها. إنها ليست محتاجة، في الحقيقة، إلى إملاء حكايتها الخاصة التي تفتتح الكتاب

21. ط. القاهرة، I، ص. 6.

وتغلقه، والتي توجد خارج **الليالي**. فلن تحتاج هذه الحكاية التي نشرتها الشائعات ويعرفها الجميع، إلى مساهمة شهرزاد، اللهم ما يتصل ببعض الجزئيات الحميمية. وبما أنها لم تروها فهي ليست في حاجة إلى إملائها.

ثلاثة محافل ساهمت إذن في ميلاد الكتاب : الملك الذي يأمر بكتابته، والمدونون الذين يكتبونه، وشهرزاد التي تمليه وتصير هي المؤلف بعد أن كانت مجرد راوية. لكن من المحتمل ألا تكون قد جشمت نفسها كل هذا العناء، من المحتمل أن تكون قد سلمت كتبها، بكل بساطة، إلى النساخ، على الأقل تلك الكتب التي كانت مصدر حكاياتها. قد يكون الكتاب الحادي بعد الألف، إذن، مجرد نبذة، مقطع أو اقتباس من الكتب الألف التي تكوّن خزانة ملكة الليل.



تبين لنا حكاية كتاب **الليالي**، وكذا حكاية مخطوطاته وطبعاته وترجماته، أن ثمة دوما تكملة ينبغي أخذها بعين الاعتبار والتي تجعل كل خاتمة مؤقتة. هكذا يقوم الملك، حسب بعض الروايات، بإيقاف شهرزاد بفظاظة في الليلة الحادية بعد الألف قائلا : «كفى، ليضرب عنقها، فهذه الحكايات الأخيرة بصفة خاصة أحدثت لدي مللا قاتلا»[22]، ولم يعف عنها إلا لكونها أنجبت ثلاثة أطفال ذكور.

إنها خاتمة متشائمة، إذ تكشف الحكاية عن عجزها أمام السلطة وأمام الجنون، أمام سطلة الجنون وجنون السلطة. تفشل الكتب في تغيير مجرى الأشياء وفي تصحيح العالم. ينبغي أن تستسلم الحكمة أمام الهذيان. لكن لنتأمل جيدا قول الملك : حكايات شهرزاد «أحدثت لديه مللا **قاتلا**»، والحكايات الأخيرة بوجه خاص، وإذن الأولى أيضا وإن بدرجة أقل. وإذا كان قد أوقف الرواية، فلأن حكاياتها مصدر خطر، بحيث إن الإنصات إليها يهدد حياته. ولكي يحمي نفسه، لكي يبقى على قيد الحياة، عليه أن يَقتُل.

وعلى صعيد آخر، يتضمن سلوك الملك حكما على القيمة المتفاوتة لحكايات شهرزاد، يعني أن الحكايات الأخيرة ليست في مستوى سحر الأولى. لقد تم إضعاف فضول الملك، وبما أن مغامرة الآخرين لم تعد تشد انتباهه، فقد ألفى نفسه من جديد وجها لوجه أمام صورته، وإذا بالشياطين القديمة تظهر من جديد. فالحكي في نهاية

22. تريبوسيان، III، ص. 497.

المطاف، لا ينقذ من الموت، أو على الأقل ليس أي حكي كان. يجب أن تموت شهرزاد لكونها لم تفلح في الحفاظ على مستوى حكاياتها الأولى.

هذه الخاتمة، كسائر الخواتم، لا تضع نهاية **لليالي**. ينبغي أن يستمر السرد، لكن هل بقي هناك ما يقال ؟ ماذا سَيُرْوَى ؟ حكايات وحكايات. ذلك أنه إذا كانت الكتب الألف هي مصدر **الليالي**، فإن هذه الأخيرة كانت مصدرا لألف كتاب ومن بينها تلك الكتب العديدة التي روت الليلة الثانية بعد الألف، الليلة غير المكتوبة، غير المحددة، المحتملة، والتي يبدو أنها تمتد إلى اللحظة التي أودى فيها الموت بحياة شهرزاد وشهريار. تلك الليلة التي تجعل القراء يحلمون باستمرار، كل واحد منهم يؤثثها باستيهاماته ورغائبه[23].

ولكن ليست هناك ليلة ثانية بعد الألف ولن تكون، إذ ينتهي الكتاب في الليلة الحادية بعد الألف، الليلة الخنثوية لكونها، كما يقول النص، «أبيض من وجه النهار»[24]. هذه الليلة تعد نهارا لا مثيل له، إنها بلا فجر ولا غد. لا داعي لترقب النهار الموجود هنا مسبقا والباهر أكثر من أي وقت مضى. لقد جعلت النهار، وهي تستأثر بنوره، عديم الجدوى، إذ لن يحدث ظهوره أية قطيعة ولا أي اختلاف. والحال، أنه عند انعدام النهار ينعدم الليل، ولن يكون ثمة سوى زمن معلق بين نهار وليلة، بين الذكوري والأنثوي، مما يؤدي إلى المؤالفة بين مبدأين متضادين[25]. تضع الليلة الحادية بعد الألف، بوصفها ترفا وهاجا وانحرافا عجيبا، نهاية للانحراف الكبير الذي سبق الليلة الأولى. يعود النظام الذي أخل به جنون الملك إلى نصابه، لكن ها هو اختلال كوني يظهر للوجود، إذ يمتزج الليل بالنهار. وبهذه التحفة، بهذا الإشراق المفاجئ، يُخْتَتَم الكتاب.

---

23. نظر على سبيل المثال حكاية إدغار بو *Le Mille Deuxième Conte de Schéhérazade* وحكاية تيوفيل غوتيي *La Mille et Deuxième Nuit*.

24. ط. القاهرة، IV، ص. 290. هذه الصورة الجميلة غير موجودة في طبعة هابخت الذي يواصل السرد إلى ما بعد الليلة الحادية بعد الألف ليصف الزواج الفاخر لشهريار وشهرزاد، وزواج شاه زمان ودنيازاد.

25. انظر : Gérard Genette, «Le jour, la nuit», in *Figures II*, Ed. du Seuil, Paris, 1969, p. 101-122.

توطئة عن نهاية كل حكاية

«لا أحب أن أحكي من جديد مغامرات
كثيرا ماورويت من قبل.»

هوميروس، **الأوديسة**

تقرر شهرزاد ذات يوم، أو بالأحرى ذات ليلة، أن توقف خيط السرد وألا تعود إلى رواية الحكايات مرة ثانية. ما الذي يدفعها إلى اتخاذ مثل هذا القرار عند الليلة الواحدة بعد الألف ؟ النص يسمح بكل الافتراضات وفي مقدمتها أن شهرزاد فقدت الرغبة في السرد. هناك افتراض آخر وهو أنها لم تعد تحتمل أن تعيش يوما بيوم، وترغب في أن تتعرف على مصيرها نهائيا وخلال ليلة تكون هي الليلة الحاسمة. افتراض ثالث هو أن شهرزاد صارت تملك السيطرة الكافية على شهريار، وهذا يجعلها مطمئنة إلى قراره الإيجابي، فضلا عن أنها وضعت ثلاثة أطفال ذكور هم من أجمل الأطفال. أما الافتراض الرابع فهو أنها لم يبق في جعبتها ما تحكيه، أي أنها استنفدت موارد سردها وذخيرة الحكايات التي كانت تتوفر عليها عند البدء[1].

بعد ثلاث سنوات من جنون القتل، لم يعد الملك شهريار يجد فتاة يضحي بها. ولم يعد لدى شهرزاد، بعد ثلاث سنوات من التدفق السردي، حكايات ترويها.

1. ثمة افتراضات أخرى تم تحليلها في الفصل السابق.

لنتخيل لحظة شهريار، بعد شفائه، وهو في حيرة من أمره لا يدري ما سيفعله في سهراته الليلية بدون حكايات. لنتخيله وهو يأمر شهرزاد، ذات ليلة، برواية حكاية جديدة مهددا إياها، طبعا، بضرب عنقها إن لم تخرج عن صمتها ! هذا ما يحصل تقريبا في حكاية قصيرة من **الليالي** هي بمثابة توطئة لـ«حكاية سيف الملوك». تروي هذه التوطئة قصة البحث عن تلك الحكاية، وبالتحديد البحث عن الكتاب الذي يحويها[2].

ذات يوم يقوم الملك محمد بن سبائك، وهو من أكبر المحبين للحكايات، باستدعاء عالم قدير يدعى التاجر حسن ويطلب منه أن يروي له حكاية لم يسمع بها من قبل. الطلب يشتمل، في الوقت ذاته، على الوعد والوعيد : إما أن يشبع رغبة الملك فيستَوْزِرُهُ وإلا عوقب عقابا شديدا. ويتمكن أحد مماليك التاجر حسن قُبَيْل انقضاء الأجل المحدد في سنة من العثور على حكاية سيف الملوك لدى أحد الرواة الشيوخ بمدينة دمشق.

كثيرة جدا هي الشخصيات المبذرة في **الليالي**، وتتأكد إرادة التبذير، عادة، لدى الابن مباشرة بعد فترة الحداد التالية لموت الأب. لكن، إذا كانت الممتلكات الموروثة مهددة، في أغلب الحالات بالزوال، فما هو يا ترى مصير الإرث الفكري، وبصفة خاصة إرث الحكايات ؟ لا حدود على ما يبدو للحكايات وروايتها، فقد رُويت وستظل تروى ويصغى إليها، وسيظل الحال كذلك على الدوام، خصوصا عندما يتعلق الأمر بوضعية مثل وضعية محمد بن سبائك، ذلك الملك الجبار الذي يتوفر على جميع الوسائل التي تخول له تجميع الحكايات على نطاق واسع. والحال، أن هذه الحكاية القصيرة تؤكد أن التراث السردي قابل للنفاد وأن الخصاصة ستعقب الوفرة عاجلا أو آجلا : ينفق الملك أمواله بلا روية ويغدق الهدايا على كل من يقبل من أقاصي الأرض ليروي حكاية جديدة، وذلك بدون أن يتمكن وزيره، القَلق بسبب الإسراف الذي يهدد بإفلاس البلاد، من كبح جماحه.يتم تبذير المال بتواز مع تبذير التراث السردي المنقول من جيل لآخر. فمن فرط إنصاته للحكايات،استطاع الملك معرفة نفس القدر الذي يعرفه الرواة في العالم أجمع. وبما أنه استنفد مجموع الثروة السردية، فقد كان عليه انتظار سنة بكاملها قبل أن يستمع إلى حكاية جديدة، هي الأجمل لكنها الأخيرة في الآن نفسه.

2. النص العربي : طبعة القاهرة، III، ص. 247-249. الترجمات : تريبوسيان، II، ص. 120-139 ؛ ماردروس، II، ص. 1133-1193.

إذا نَضَبَت الحكايات، فلماذا لا يتم ابتكارها ؟ لقد تبين، سابقا، أن مثل هذا السؤال غير وجيه إذ ليس باستطاعة التاجر حسن أو غيره ابتكار حكاية ما. هناك تمييز، في الثقافة اليونانية، بين منشئي الملاحم aèdes الذين يقومون بتأليف الحكايات وبين منشدي الملاحم rhapsodes الذين يتولون إنشادها[3]. ليس في **ألف ليلة وليلة** سوى منشدي الملاحم، وفي هذه الحال، يكون الراوي الماهر هو من يعرف أكبر عدد ممكن من الحكايات، ويعرف كيف يرويها. الراوي الماهر كذلك هو الذي يعرف من أين يتزود بالحكايات ويعرف، بالتالي، من يقصده في حالة الخصاصة، بغية الحصول على حكايات جديدة. من هنا نفهم السر في نعت حسن بـ«التاجر». لا توجد أية إشارة إلى التجارة أو إلى مبادلة البضائع، اللهم إلا الإشارة الى تجارة الحكايات. تُعدّ الحكاية سلعة نادرة ينبغي جلبها من بلاد بعيدة ليعاد بيعها من جديد، مع نسبة معينة من الأرباح. إنّ حسناً لم يطلب مهلة سنة كي يؤلف حكاية، بل من أجل توفير الوقت الكافي للحصول على واحدة منها. إنه يتعاطى التجارة النبيلة للحكايات، وفي ذلك ما يكفي لتبرير النعت المقترن باسمه.



وبما أن حسناً مجبر على ألا يغادر بيته خلال المدة المحددة له فقد عمد إلى إرسال خمسة من مماليكه إلى جهات خمس مختلفات، موصيا إياهم بالبحث عن حكاية «سيف الملوك» وجلبها مهما كلف ذلك من ثمن. موضوع البحث حكاية ذات عنوان معروف سلفا هو اسم بطلها. وإذا كان التاجر، فيما يبدو، يجهل مضمونها فإنه يعلم (لا يدقق النص في كيفية ذلك) أنها موجودة ومحفوظة في مكان ما. وإذن، فإن الهدف من البحث لا يرتبط بمؤلف الحكاية (هذا المفهوم الغريب عن **الليالي**) بقدر ما يتصل بالشخص الذي يملكها، ذلك الشخص الذي انتقلت إليه والذي سوف يعمل، بدوره، على نقلها إلى شخص آخر. وينبغي على المماليك، من جهتهم، الذين يجهلون كل شيء عن هوية هذا الشخص، أن يجوبوا هذا العالم الواسع مستفسرين العلماء والأدباء والفضلاء وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة[4]. معنى هذا أن عملية البحث ستكون بمثابة تحريات لدى رجال العلم في العالم بأسره.

---

3 . انظر Jack Goody, La Raison graphique, *Minuit*, *Paris*, p. 210.

4 . ط. القاهرة، III، ص. 248.

بعد غياب دام عدة شهور، يعود أربعة مماليك بِخُفَّيْ حنين ؛ لكن الخامس ينجح في مهمته قُبَيْل انقضاء الأجل. ذلك أنه بعد أن يصل إلى دمشق يرى جماعة من الناس تهرول لكي تتمكن من الإنصات إلى أحد رواة الحكايات. وبعد أن ينضم المملوك إلى هذه الجماعة، يرى شيخا ذا وجه لطيف يروي إحدى الحكايات وهو جالس على مقعد. وما أن ينفضّ الناس من حوله حتى يتقدم المملوك إليه مبينا سبب قدومه ورحلته. ويتعجب الشيخ من وجود شخص له علم بحكاية «سيف الملوك». مع ذلك، يذعن لطلبه موضحا أن هذه الحكاية لا تلائم أيا كان، وبأنها لا يجب أن تحكى على قارعة الطريق، هذاالفضاء الواسع والمفتوح في وجه مستمعين أغلبهم من العوام. ثم إنه يستثني خمس مجموعات من تلقّيها وهم : النساء والجواري والعبيد والسفهاء والصبيان[5].

ما السبب يا ترى في منع هؤلاء من الاستماع إلى الحكاية ؟ هل يوجد فيها فعل يؤدي إلى الأذى ؟ أو تأثير يضر بالعقول التي لم تتهيأ بعد لمواجهة الفتنة المنبثقة من الحكاية والتي تعجز عن السيطرة عليها ؟ في الحقيقة لا يتعلق الأمر بحماية ذوي العقول الضعيفة من تأثير الحكاية بقدر ما يتعلق بحماية الحكاية من ذوي العقول الضعيفة، وذلك بالمحافظة عليها بعيدا عن فضولهم الفاسد، وبعيدا عن شرههم وجهلهم، أي بعيدا عن التشويه والانحراف : تلك هي رغبة الشيخ.

إنّ القاسَم المشترك بين المجموعات الخمس المذكورة أعلاه هو كونها لا تنتمي إلى الثقافة العالمة، أي لا تنتمي إلى الثقافة المكتوبة. إنها تشكل مجموعة بشرية منحطة وغير مضبوطة، وبما أنها لا تستطيع التحكم في غرائزها والسيطرة عليها، فإنها تعيش في حالة تبعية مطلقة : النساء بالنسبة للرجال، الجواري والعبيد بالنسبة للأسياد، الصبيان بالنسبة للآباء، والسفهاء بالنسبة لسلطة أخرى. ومن تم فإن وضع الحكاية رهن إشارتهم يجعلها عرضة للتحريف والتبديل.

الجمهور الذي ينبغي أن تتوجه إليه الحكاية هو جمهور متميز ومحدود : الملوك والوزراء وأهل المعرفة[6]، جمهور يعمل على صيانة النص ومراقبة عملية نقله. باختصار، جمهور متعود على الكتب. من شروط الشيخ، كذلك، أن «تُقرأ»[7] الحكاية، لا أن

5. نفسه، ص. 249.

6. نفسه، الصفحة نفسها.

7. نفسه، الصفحة نفسها.

«تُروى»، وهذا يعني أن ثمة خطا فاصلا بين ثقافتين : ثقافة العوام وهي شفهية لا غير، وثقافة عالمة تتميز أساسا بالكتابة. وقد تم تسجيل هذا التمييز في مناسبات عديدة. هكذا يتوفر الشيخ على متن مزدوج من الحكايات : فبالإضافة إلى تلك التي يلقيها شفهيا أمام حشد جاهل وكثيف، يتوفر على الحكاية التي لا يسلمها إلا مكتوبة مع تعيين الجمهور الموجهة إليه بصورة دقيقة. إننا أمام نوعين من الثقافة ونوعين من الحكايات ونوعين من المتلقين. لنلاحظ أن المماليك الذين كُلِّفوا بالبحث عن الحكاية يعرفون القراءة والكتابة وهم فضلاء، عقلاء وأدباء[8]. ولذلك فإن سيّدهم لم يكلفهم بجلب حكاية منقولة فيما يبدو شفهيا. الحكاية موضوع البحث، لا تُروى بل تُكتب وتُقرأ. ومادامت لصيقة بالكتاب ومحفوظة بداخله، فإن معرفتها لا تتحقق إلا بواسطة القراءة. زد على هذا أن نقلها كتابة يعد سببا كافيا لانتشارها المحدود والموجه لجمهور منتقى.

إن تلقي الحكاية، في هذه الحالة، هو إعادة كتابتها ونسخها من جديد، وهذا بالضبط ماسيقوم به العبد المملوك. بعد ذلك، يقوم الشيخ بفحص النسخة للتأكد من مطابقتها للأصل. لعملية المراقبة هذه، في الثقافة العربية، اسم تعرف به، **الإجازة**، وهي ممارسة يراد بها مكافحة مخاطر تناقل النصوص، وذلك بالتأكد من دقة النُّسَخ ومطابقتها للنسخة الأصلية أو للنسخة المعتمدة. **الإجازة** هي الترخيص الذي يمنحه المؤلف (أو ناسخ كفء) إلى شخص جدير بالثقة لأن ينسخ كتابا أو مجموعة من الكتب[9]. وحده الشخص الذي يتلقى هذه الرخصة يكون جديرا بنسخ النصوص، ومن واجبه أن يحرص فيما بعد على أن تكون عملية النسخ محاطة بالضمانات الضرورية.

بعد عودته يسلم المملوك المخطوط إلى سيده الذي يقوم بنسخ الحكاية بدقة متناهية ووضوح وأمانة : «كتبها بخطة مفسرة»[10]. وبما أن كل تلق للحكاية ينبغي أن تصاحبه عملية النّسْخ والكتابة فإن الملك، بدوره، يأمر كتابه بإعادة نسخها (بحروف من ذهب) وجعلها في خزائنه الخاصة. وهكذا أعيدت كتابة مخطوط الشيخ ثلاث مرات متتاليات.



8. نفسه، ص. 248.

9. انظر : Ignaz Goldziher, *Etudes sur la tradition islamique*, trad. fr. par L. Bercher, Adrien-Maisonneuve, Paris, 1958, p. 232 sq.

10. ط. القاهرة، III، ص. 249.

احتراما للشروط التي وضعها الشيخ لنقل الحكاية يقرأ التاجر حسن المخطوط في مشهد حافل أمام أنظار الملك والامراء والعلماء ورجال الأدب والشعراء. باختصار، يقرؤه أمام جمهور متميز وفي مكان مغلق هو القصر الذي يختلف عن قارعة الطريق. إن القراءة العمومية المعتمدة على نص **ثابت** تختلف عن السرد العمومي الذي يستند إلى الذاكرة الضعيفة، ولا يخضع لأية مراقبة. وتشتمل قراءة الحكاية هنا على كل مظاهر الاحتفال الديني، مظاهر عبادة غريبة يعتبر التاجر حسن أحد كهنتها. وما إن تنتهي مراسيم الاحتفال حتى يتم وضع أداته، وهو الكتاب، في الخزانة.

يذكرنا هذا الاحتفال الطقوسي بالكتاب، بما جاء في **كليلة ودمنة**، وهو المؤلف الذي يبدي ازدراء كبيرا للعوام[11]. لنذكر، باختصار، بظروف تأليفه : يطلب ملك الهند من الفيلسوف بيدبا أن ينشيء له كتابا في الحكمة خلال أجل لا يتعدى سنة. وبعد انقضاء المدة المحددة وصياغة الكتاب، يجمع الملك أعيان مملكته من أجل قراءة عمومية للكتاب. بعد ذلك، يودع المخطوط في خزانته واضعا إياه تحت مراقبة شديدة خوفا من أن يسرقه الفرس إن هم علموا به.

الفرق بين بيدبا والتاجر حسن هو أن الأول قام بتأليف **كليلة ودمنة**، بينما يكتفي الثاني بإعادة نسخ «سيف الملوك». غير أن بيدبا لا يقدم نفسه بوصفه مؤلفا للأمثال التي تشكل المادة الرئيسية لكتابه، والتي تُستهل كلها بعبارة : «زعموا أن»، إذ يكتفي بالتعليق عليها وبترتيبها في فصول تشتمل على مادة سردية مجهولة الأصل.

ومن المعلوم أنه رغم أساليب الحيطة المتخذة لجعل الكتاب بمنجى من فضول الغرباء، يتمكن الطبيب الفارسي برزويه من **نسخه**، معرضا بذلك حياته للخطر، ثم يقوم **بقراءته** فيما بعد بين يدي ملك الفرس. وسواء أتعلق الأمر **بكليلة ودمنة** أم بحكاية «سيف الملوك»، فإن البحث عن الكتاب ينتهي بقراءة تواشجية احتفالية.

من شأن تلك القراءة أن تتكرر، إذ كلما يحس الملك محمد بن سبائك بضيق في صدره يستدعي التاجر حسن ليقرأ له «سيف الملوك». لقد استطاع أخيرا أن يجد العلاج الناجع ضد الملل وتقلب المزاج وعدم الاستقرار، وهي الأسباب التي جعلته يلهث وراء الحكايات إلى أن استنفد المادة السردية. وبما أنه قد تحرر من نزوعاته التبذيرية، فإنه لم

---

11 . عبد الله بن المقفع، **كليلة ودمنة**، مرجع مذكور، ص. 39.

يعد بحاجة إلى أن يلجأ للرواة الذين لم يبق لديهم، على كل حال، شيء يروونه. إنه يملك الآن الحكاية التي تجعل الحكايات الأخرى زائدة.

ويمكن أن تتكرر القراءة إلى ما لا نهاية بدون أن تضعف سحر الكتاب الذي يجيب على كل الأسئلة ويلبي جميع الرغائب. وإذا كان كتاب الكتب هذا لا يقبل شريكا له ويرفض الاقتسام، فلأنه يمثل كل الكتب الحالية والماضية والآتية. إن قدرته على التجدد واستعادة الشباب والبعث تبلغ، في وثبة تكرارية غير متوقعة، حداً يتيح له أن يضاعف جميع الكتب وينوب عنها.



هناك العديد من نقط الاختلاف بين ترجمة ماردروس والنص العربي، إذ أن الحكاية التي يتم البحث عنها ليست «سيف الملوك» بل «حسن البصري» (في طبعة القاهرة تتتابع هاتان الحكايتان اللتان تشتركان في موضوعة غراميات شاب وجنية). ثم إن أسماء الشخصيات مختلفة تماما : التاجر حسن يصبح أبا علي، والمملوك المجهول الإسم الذي ينجح في الحصول على الحكاية، يُمْنَح إسما دالا هو «مبارك». وضعية أبي علي أكثر مأساوية، إذ هدد بالقتل (وليس بتجريده من ممتلكاته ونفيه فحسب كما هي الحال في النسخة العربية) إذا لم يحضر الحكاية التي طلبها الملك، وهذا التهديد يقربه أكثر من شهرزاد. وحسب ماردروس فإن أبا علي «كان من الفصاحة والنباهة بحيث يستطيع أن يطيل في عمر الحكاية سنة بكاملها دون توقف ودون أن يدع الملل يدب إلى المستمعين ولو لليلة واحدة»[12]. وهذه القدرة على الإنجاز عند أبي علي (والتي لم تستطع شهرزاد بلوغها أبدا) تدل - إذا نظرنا إليها في سياق الخصاصة والعَوَز - على أن الراوي الفطن لا ينبغي أن يشد الأذهان إليه فحسب بل عليه، أكثر من ذلك، أن يطيل السرد لأطول وقت ممكن. الحكايات محدودة العدد، وكل واحدة منها قابلة للاستنفاد: إذ بعد انقضاء سنة بكاملها يتمكن الملل من الانسلال الى الجمهور وإلى الراوي نفسه،

12 . ماردروس، II، ص. 134. تختلف مدة الحكاية حسب الرواة. كل واحد يتملك الحكاية ويطبعها بطابعه الشخصي من خلال طريقته في التفصيل انطلاقا من تصميم أولي معين. الإضافات والإسهامات والإطنابات والتوقفات والاستطرادات والعبارات التشفعية وتنويع الصوت والإلقاء والايماءات وتعابير الوجه والخطابات الموجهة إلى الجمهور : تلك هي بعض الطرق التي تسمح، من جهة، بتأخير النهاية،ومن جهة ثانية تبين أن السرد ابتكار جديد للحكاية. لكن هذا ليس ممكنا بطبيعة الحال، إلا في سياق الشفهية، يعني عندما لا تكون هناك نسخة معترف بها ونهائية من الحكاية. انظر :
Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1960.

وعندئذ لابد من المرور والانتقال إلى حكاية أخرى. يضع ماردروس يده على ما يوجد ضمنيا في النسخة العربية، أن التراث السردي مهدد بالنفاد عاجلا أم آجلا، مما يقتضي فرض نظام يحد من سيولته، وكذا تنظيم استهلاكه وتأجيل لحظة النقص والنضوب. إلا أن أبا علي في النهاية «استنفد معرفته ومنابع فصاحته، شأنه شأن رفقائه، وظل لمدة طويلة يعيش حالة خصاص منتظرا حكايات جديدة»[13].

وأما راوي دمشق المجهول فقد أصبح يسمى، عند ماردروس، إسحاق الـمُنَبِّي : فهو، إذن، ينبئ ويعلن وينشرالأخبار، ويجعل الناس على علم بما هو جديد.النسخة العربية لا تصف طريقته في الحكي ولا تشير إلى مضمون الحكاية التي يرويها أمام الحشد. إنها تكتفي بتقديمه وهو جالس يحكي. أما ماردروس، الذي يعد أقل تكتما من النسخة العربية، فإنه يصف إسحاق المنبي «وهو ماض في رواية حكايته التي كان قد شرع فيها منذ ما ينيف على الشهر تقريبا أمام مستمعيه الأوفياء»[14]. ثم يرد هذا النص البارع الأسلوب :«فجأة قام من مقعده، ودون أن يحد من سورته طفق يجري بين الجمهور من أقصى القاعة إلى أقصاها ملوحا بسيف المحارب القاطع الرؤوس، مكبدا أعداءه هزيمة نكراء ! هكذا إذن ! ليهلك الخونة، ليعذبوا وليحرقوا في نار جهنم ! وليحفظ الله المحارب ! إنه محفوظ ! كلا ! أين هي سيوفنا، أين هراواتنا كي نهرع لنجدته ؟ ها هو ذا ! إنه خرج منتصرا من الحشد قاضيا على أعدائه وساحقا إياهم. هؤلاء الأعداء الذين هزمهم بعون الله، فسبحان العلي القدير سيد الشجعان !»[15] يضيع القارئ أمام هذا النص المذهل وسط كثرة الظنون والتخمينات، هذا النص الذي يعرض مشهدا يجمع فيه الكلام الجامح والمتحمس بين الحركة والعرض.

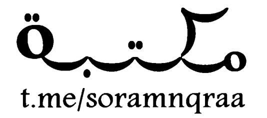
وأخيرا يتم تقديم إسحاق المنبي باعتباره عالما بالأسرار الخفية، وهو الذي «سبق أن حكى له أحد الدراويش الأجلاء، المتوفى اليوم، الحكاية المرغوب فيها كثيرا، والذي كان قد تلقاها بدوره، من درويش مُتَوفّ هو الآخر»[16]. تتم عملية النقل من شخص لآخر، ولا تكون الحكاية، في مرحلة معينة، معروفة إلا من طرف شخص واحد يتركها قبل

13 . ماردروس، II، ص. 134.

14 . نفسه، ص. 137.

15 . نفسه والصفحة نفسها.

16 . نفسه، ص. 138.



وفاته لأحد تلاميذه بوصفها بَوْحا وكشفا لِسِرٍّ، أو مُسارة تجلي له طقسا دينيا غامضا.



ما الذي يجعل شهرزاد تحكي هذه الحكاية الممنوعة على النساء ؟ بكل بساطة لكون ساحرة **الليالي** قد تجاوزت، بفضل ثقافة الكتب، وضعها الاولي الذي يعتبرها كائنا متقلبا وفاسدا. توجد، في ترجمة تريبوسيان، نقطة جزئية قَيِّمَة : شهرزاد، وقبل أن تروي «سيف الملوك» تقول للملك : «هذه حكاية عجيبة مأخوذة عن نسخ صحيحة وصلت إلينا»[17]. في كل مراحل النقل تتدخل الكتابة ؛ وعلى غرار سابقيها، تعتمد شهرزاد على نسخة مضبوطة. النص العربي يكتفي بالقول «وهذا مضمون هذه القصة»[18]، في حين أن إضافة تريبوسيان تصلح **نسيانا** ما.

أنْ يُمَهّد لـ «حكاية سيف الملوك» بتوطئة تحكي قصة البحث عنها، فهذا يعني تمييزها عن باقي الحكايات، واعتبارها الحكاية الأجمل. وبإعطائها هذه القيمة يتم التقليل من شأن المتن المتبقى من **الليالي**. والحال، أنه من المستبعد أن يتفق الجميع على هذا الحكم، وهكذا اختارها ماردورس كتوطئة لحكاية «حسن البصري». لكن، مادامت هذه التوطئة تشكل وحدة قابلة للفصل، فمن الممكن أن تصلح كمقدمة افتتاحية لكل حكاية، بل لكتاب **الليالي** برُمّته، وذلك حسب مزاج القاريء.

17 . تريبوسيان، II، ص. 126. يوجد مثل هذا الانشغال في ترجمة ماردروس : «**وقالت شهرزاد : إن هذه الحكاية العجيبة بالتحديد أيها الملك السعيد هي التي سأحكي، وذلك بفضل نسخة صحيحة بلغتني**» (II، ص. 139).

18 . ط. القاهرة، III، ص. 249.

الكتاب القاتل

«عندما تكون الحقيقة عاجزة إلى درجة
لا تستطيع معها الدفاع عن النفس، فإن
عليها أن تتحول إلى الهجوم».

Bertolt Brecht

في إحدى قصص بُوزّاتي، يكتب أحد الكتاب الشيوخ لأقربائه الرسالة التالية : «في الخفاء (...) ألّفت كتبي الحقيقية التي كان من الممكن أن ترتفع بي إلى سماء المجد السابعة. لقد كتبتها وأغلقت عليها في الصندوق الكبير الموجود بغرفة نومي. هناك إثنا عشر مجلدا، إقرأوها بعد وفاتي». فيما بعد «**ذهب أقرباؤه وفتحوا الصندوق الذي كان يحتوي على إثنتي عشرة حافظة من الحجم الكبير، وفي كل منها مئات الصحائف. على الصحائف لم تكن أية علامة**»[1]. لا يُعرف سر الكاتب إلا بعد موته، وذلك لكون الكتاب الحقيقي يرتبط ببياض الكَفَن، بمحو العلامة وارتهان المعنى، بالحبسة المطلقة للموت. فالكتب المؤلفة زائفة، إذ تعاني من نقص وعيب لا يمكن أن تحجبهما العلامات

1. «Le secret de l'écrivain», in *Le K*, Livre de poche, p. 111-112.

المتخمة بالمعاني، المسجلة على أوراقها. في المقابل، هناك «الكتب الحقيقية»، تلك التي لم تكتب بعد. فغيابها هو الذي يحقق كمالها لأن صفحاتها لم تشوهها أية كتابة، ومن ثم فهي تحبل بإمكانات لا نهائية ووعود غير مستنفدة.

في رواية «**اسم الوردة**» لأمبيرطو إيكو، يقوم الراهب غِـيوم دو باسكرفيل بتحقيق في سلسلة من الوفيات كانت قد حدثت بصورة مفاجئة بأحد الأديرة. ولا تتضح له الأمور إلا حين يكتشف أن الضحايا قد ماتوا على إثر قراءة كتاب مسموم كانت أوراقه ملتصقا بعضها ببعض، ولكي يتم فصلها عن بعضها، كان القراء يبللون أصابعهم بألسنتهم. يتعلق الأمر بالكتاب الثاني من **فن الشعر** لأرسطو الذي كان يعتقد الجميع بأنه ضاع، بينما يحتفظ الراهب جورج بالنسخة الوحيدة منه. ولقد عمد إلى إخفاء هذا المؤلف، الذي يتناول الكوميديا والهزل، معتقدا بأنه يهدد العقيدة، وحفاظا عليه دهنه بالسم. في النهاية يفضل أن يلتهمه، أي يفضل الموت، على أن يتركه في متناول القراء.

تروي «حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان»[2] قصة أحد الملوك الذي يمتلىء جسمه بالبرص ويعجز الأطباء عن شفائه. وفي أحد الأيام يمثل الحكيم دوبان بين يديه ويقوم بتخليصه من مرضه، وذلك بجعله يمسك صولجانا تحتوي قبشته على دواء شاف. يجزل له الملك العطاء، لكن بعد مرور وقت قصير، يوجس خيفة منه ظانا أنه جاسوس ويأمر بقتله كما ينصحه بذلك وزيره. وبما أن توسله إلى الملك لا يجدي نفعا فإن الحكيم، انتقاما لنفسه، يهديه كتابا نفيسا ويطلب منه أن يقرأه بعد أن يكون قد ضرب عنقه؛ آنذاك سوف تنطق الرأس. ومادامت أوراق الكتاب ملتصقة ببعضها فقد كان على الملك، من أجل تقليبها، أن يبلل أصبعه بريقه. وهكذا حينما لا يجد في الأوراق أي أثر للكتابة يواصل تقليبها إلى أن يسري السم الموجود فيها داخل جسده...



الداء الذي ألمّ بالملك يونان ليس داخليا بل خارجي، ظاهر على الجلد ومكتوب بمادة غير قابلة للامحاء. الجسد الأبقع يعرض علامات المرض الذي **انضاف** إلى الجلد ليغير لونه الطبيعي. يتمكن البرص، الكاسح المغتصب، من الانتشار علانية والظهور

2. النص العربي : ط. القاهرة، I، ص. 12-17 (الإسم الذي تعطيه هذه الطبعة للحكيم، وهو رويان بدل دوبان، يعود بشكل ملحوظ إلى خطأ الناسخ) ؛ ط. محسن مهدي، I،ص. 93-105. الترجمات : غالان، I، ص. 72-85 ؛ ماردروس، I، ص. 24-32.

بدون سابق إنذار، بصورة غادرة والملك عاجز عن طرده وإبعاده واسترداد الحالة السابقة لبشرة صافية نقية.

لن يتمكن من إبعاد الشيء الخارجي إلا حكيم درس الكتب اليونانية والفارسية والبيزنطية والعربية والسريانية، خبير بالعلوم كلها، يعرف أسرار السماء (علم الفلك) والأرض (علم النبات) والروح (الفلسفة) والجسم (الطب). وبالإضافة إلى اطلاعه على أسرار الكون والإنسان فإنه مطلع على خفايا الحياة والموت، إذ يحيط علما بخاصيات النباتات، المضر منها والنافع، وتخوله هذه المعرفة القدرة على شفاء المرضى وقتل المعافين. إنه شخصية غير عاية : بإمكانه أن يدخل في الجسد عنصر الحياة وعنصر الموت، يثير الإعجاب والريبة والخوف في الآن نفسه. صناعته ذات مفعول إيجابي وسلبي، مصدر للحياة والموت. يشفي الملك يونان ثم يقتله.

الطريقة التي يعالجه بها تتمثل في أن يلعب الملك حتى ترشح كفه ثم يمسك بقبضة صولجان محضرة بالأدوية وبالنباتات الطبية، وهكذا يسري الدواء عن طريق الكف في الجسد كله، ثم يستحم الملك وتختفي آثار البرص. تزول البقع القبيحة ويصير الجسد نقيا «مثل الفضة البيضاء»[3]. لم يعد الشيء الخارجي سوى ذكرى، لكن الحكيم الأجنبي مايزال موجودا، ولهذا يقوم الوزير، حسدا منه، بتأليب الملك ضده كي يقتله. ويقدم حجة خبيثة وهي أن الحكيم الذي عالج الملك بمادة أمسكه إياها بيده، يستطيع أن يتسبب في هلاكه باستعمال الوسيلة ذاتها. في البداية، يتردد الملك لكنه يقتنع في النهاية بكون الحكيم جاسوسا، وهكذا يقرر قتله. عليه أن يتخلص منه كما تخلص من البرص، إذ لن يسلم ويطمئن إلا إذا أخرجه من الحياة، تماما كما شُفيَ بإخراج الداء الذي أضناه من جسده.

لقد تسرب الحكيم إلى فضاء الملك كما تسرب المرض إلى جسده. إن ما يجعله موضع شك هو أنه، بالإضافة إلى عمله، لا ينتمي فيما يبدو، إلى أي بلد أو أرومة أو لغة. إنه يوجد كله في كتبه، التي يحملها معه على كل حال، تلك الكتب التي كتبتها شعوب عديدة بلغات مختلفة. فقدومه من مكان غير معروف، وكونه بدون نسب ثابت ولا ولاء محدد، كلها عوامل تجعله خطرا محدقا وتجعله بقعة قابلة للنمو والانتشار وقابلة لأن تشكل خطرا يفوق قوة البقع التي كانت تغطي الجسد[4]. ولأن أكثر من صفة تجعله أجنبيا، فإنه كبش الفداء

3. ط.القاهرة، I، ص. 13.

4. هناك ملامح متعددة تجعله بمثابة فارماكوس Pharmakos. حول هذه الشخصية انظر :
Jacques Derrida, *La Dissémination*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 149-153.

المطلوب والذي يجب أن يموت لتحيا الجماعة ممثلة في شخص الملك.



حين يعلم الحكيم بالمصير الذي ينتظره يضطرب اضطرابا شديدا ويقول للملك : «أيكون هذا جزائي منك فتجازيني مجازاة التمساح ؟ قال الملك : وما حكاية التمساح ؟ فقال الحكيم : لا يمكنني أن أقولها وأنا في هذا الحال[5]».

لن يعرف أحد ما الذي فعله التمساح. يشير الحكيم إلى حكاية لكنه يرفض روايتها، رغم أن الملك يبدي رغبته في معرفتها. ذلك لأن السرد يتضمن تواطؤا بين الراوي والمروي له، ويتضمن جوا من الثقة والحميمية (في الغالب يتناول الراوي في **الليالي** وجبة طعام مع المروي له قبل الشروع في رواية الحكاية). غير أن الوضع هنا مختلف، فالحكيم لا أمل له في أن يتراجع الملك عن قراره، والملك، لأنه لا ينوي أن يتركه على قيد الحياة البتة، فإنه لا يصر على معرفة الحكاية. يوحي الحكيم إيحاء قويا بأنه قد يرويها لو تغير الموقف الذي يوجد فيه، غير أن فضول الملك ناقص إذ ليس مستعدا للعفو عنه، وذلك لكون رغبته في ضمان سلامته تفوق الرغبة في معرفة ما فعله التمساح. وعلى كل حال هناك حكاية تم الإعلان عنها إلا أن الراوي يأبى أن يرويها، والمروي له يصرف نظره عن الاستماع إليها[6].

يوجد في «حكاية الصياد مع العفريت» (التي تؤطر حكاية الحكيم والملك) موقف مماثل. يقوم أحد الصيادين بتخليص جني كان سليمان قد أغلق عليه داخل قمقم، لكن الجني يريد قتل الصياد جزاء له. يقوم هذا الأخير باستعمال خدعة يعيد بواسطتها حبس الجني من جديد في القمقم. ورغم أن الجني يتوسل إليه من أجل إطلاق سراحه، فإن الصياد، الذي صار حذرا، يرفض. ولتبرير موقفه يروي له، بالتحديد، حكاية الحكيم والملك. عندها يصرخ الجني يائسا : «لا تعمل كما عمل أمامة مع عاتكة»[7]. يريد الصياد معرفة حكاية هاتين الشخصيتين في الحال، إلا أن العفريت يرد قائلا : «ماهذا وقت حديث وأنا في السجن حتى تطلعني منه وأنا أحدثك بشأنهما»[8]. غير أن الصياد، خوفا على حياته، لا يقبل العرض.

5. ط. القاهرة، I، ص. 17.

6. انظر : محسن مهدي، «الحكاية التمثيلية في كتاب **ألف ليلة وليلة**»، مقالة مذكورة سابقا، ص. 127-121.

7. ط. القاهرة، I، ص. 18.

8. نفسه، الصفحة نفسها.

كثيرة هي شخصيات **الليالي** التي تروي حكاية لتحيا أو لتظل على قيد الحياة، لكنها نادرة جدا تلك التي تكون مستعدة للتضحية بحياتها من أجل حكاية. الفضول يمكن أن يؤدي إلى الموت[9]، وحكاية الصياد خير مثال على ذلك. فحين يخلص هذا الأخير الجني للمرة الأولى يكون متشوقا إلى معرفة ماجرى له، وبمجرد ما يروي الجني حكايته يعلمه أنه سيقتله. الموت جزاء الرغبة في المعرفة، وليس في وسع الصياد المسكين، الذي لم يكن يتصور أن رغبته تلك قد يترتب عنها كل ذلك، أن ينسى هذا الدرس القاسي. لذلك لا يستسلم لفضوله حين يقترح عليه الجني، المحبوس من جديد، حكاية أمامة وعاتكة. إذا كانت الحكاية بالنسبة للجني وسيلة مخصصة لضمان الحياة (يعني الحرية) فإنها بالنسبة للصياد غواية تعادل الموت. سيتم تخليص الجني، لكن بعد أن يقسم باسم الله الأعظم ألا يؤذي الصياد،ويعده بإغنائه. إذن، فليست الرغبة في الاستماع إلى حكاية أمامة وعاتكة (التي لن يتم الحديث عنها لاحقا) هي التي تجعل الصياد يرضى بالتعامل مع الجني.

هذه الحكاية، مثل حكاية التمساح، يُعْلَن عنها دون أن تروى. إنهما حكايتان تمثيليتان، يبقى عنوانهما معلقا ومضمونهما غامضا ومبهما، إلا أن القارئ يستطيع تخيله بصورة لاشك أنها خاضعة للصدفة واللايقين، وذلك استنادا إلى السياق الذي وردتا فيه.

عندما يرفض الحكيم دوبان أن يروي حكاية التمساح فإنه يضيع الفرصة الأخيرة لنجاته. بطبيعة الحال، موقفه لا يسمح بأي أمل، كما أن محاوره عنيد، لكن شخوصا أخرى، في مواقف مماثلة، تتخلص من ورطتها باللجوء إلى الحكي لأنه يسمح بربح الوقت وإرجاء لحظة الموت، فضلا عن أنه يخلق وضعا جديدا : يتزعزع المستمع ويتغير مزاجه بل تقوض ثقته في نفسه أو في حقه. ومن ثم، يحل الاطمئنان محل الانقباض، والتضامن محل الوحدة. إلا أن الحكي، الذي يعد في الكثير من الحالات في **الليالي** مخلِّصا، يعرف هنا نوعا من الحصر. يمسك الحكيم عن الكلام، ومما يزيد في حيرة صمته أن حكاية التمساح قادرة، باعتبارها حكاية تمثيلية، على أن تؤثر في المخاطب بصورة فعالة.

مباشرة بعد الإعلان عن أن الموقف الذي يوجد فيه لا يسمح له بالقيام بوظيفة السارد، يضيف الحكيم الجملة الآتية : «ابقني يبقك الله»[10]. وسوف يعيد هذه العبارة في

9. انظر : Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p. 87-88.

10. ط. القاهرة، I، ص. 17.

مكان آخر مضيفا إليها إنذارا مبطنا : «ابقني يبقك الله ولا تقتلني يقتلك الله»[11]. هذا التحذير لا يهز الملك، إذ يظل عاما وفضفاضا لكونه غير معزز بحكاية يمكن أن تجعله قاطعا ومقنعا، أو بمثال يبرز للملك المصير الذي ينتظره إذا ما قتل الحكيم. الإنذار لوحده غير كاف، حيث إن الحكيم لا يعرف كيف يعطيه شكلا سرديا. ورغم ما في جعبته من علوم فإنه مع ذلك عاجز عن استثمار موارد الحكاية. وسوف يدفع حياته ثمنا لفشله في أن يجعل الملك يمسك أنفاسه، وفي أن يبقيه في حالة انتظار وتردد. سيلقى الحكيم حتفه لأنه استخفّ بالحكي.

وإذا كانت **الليالي** قد اكتفت بالتلميح الى حكاية التمساح، فإن مؤلَّفا آخر هو **المستطرف** للأبشيهي، يشير إلى أن الأمر يتعلق بمثل له صلة بسلوك أحد التماسيح حُيال طائر يخلصه من الدود الذي يجتاح فاه. وما إن يتخفف حتى يطبق فمه على الطائر، لكن هذا الأخير يخز التمساح بجناحيه المدببين ويؤلمه كثيرا إلى أن يتركه. وهكذا يعاقب التمساح عقابا شديدا جزاء على نكرانه للجميل[12]. كما يروي **المستطرف** أن «أضعف الحيوان وهو كلب الماء»، يتسرب إلى معدته ويمزق أحشاءه، وهكذا يقتله شر قتلة[13].

من المؤكد أنه كان بإمكان الحكيم إثارة فضول الملك بقوة لو قال له مثلا : إذا قتلتني سوف يقع لك ما وقع للتمساح ناكر الجميل ! سيكون التحذير، إذن متضمنا لتهديد واضح، وسيصر الملك البالغ القلق، على معرفة الحكاية، وسيشعر بأنه معني مباشرة في قضية محفوفة بالمخاطر. وخلافا لهذا فإن ذكر الحكاية بصورة مضمرة وناقصة («أيكون هذا جزائي منك فتجازيني مجازاة التمساح !») يبدو بمثابة رسالة موجهة من طرف الحكيم، العاجز والفاقد للأمل، لا إلى الملك بل بالأحرى إلى ذاته هو. فكأن لسان حاله يقول : كان عليّ أن أستخلص العبرة من حكاية التمساح ولا أحشر أنفي في فعل الخير !

---

11. نفسه والصفحة نفسها.

12. **المستطرف**، طبعة عبد الله أنيس الطباع، بيروت، 1982، ص. 346. سبق لهيرودوت أن روى هذه الحكاية، لكن بتشديده على الوئام التام بين التمساح والطائر : «وبما أنه يعيش في الماء فإن جدران فمه تكون مكسوة بالعلق. وتهرب منه الطيور والحيوانات باستثناء طائر **الضّرَيْس** الذي يعيش معه في وئام لكونه يسدي إليه خدمة. عندما يخرج التمساح من الماء إلى اليابسة ويريد أن يتثاءب (في الغالب يتجه، من أجل ذلك، صوب الريح الغربية)، يدخل **الضّريس** في فمه ويبتلع العلق ؛ ومن تم فإن التمساح، الذي يغتبط لهذه الخدمة، لا يؤذي الطائر.» (L'Enquête, livre *II, 68*).

13. **المستطرف**، ص. 346. أشكر السيدة Margaret Sironval التي دلتني على هذا المرجع.

أهو طيش ؟ أم تهور ؟ ليس الأمر مؤكدا، ربما يفكر في الانتقام. ربما يفكر، مسبقا، في الكتاب المسموم الذي سيعاقب الملك الجاحد بشكل مثير. وربما يخشى أن يكشف، في أثناء حديثه، عن نواياه وذلك لكون حكاية التمساح تشبه، إلى حد كبير، حكايته هو، فلو قام بحكايتها لكشف النقاب عن نواياه ولم ينفذ انتقامه.

لنتوقف قليلا عند التحذير الذي يوجهه إلى الملك : «ابقني يبقك الله. ولا تقتلني يقتلك الله».فبذكره للعدالة الإلهية، وبتفويض أمره إلى الله، يرمي الى التأثير في مخاطبه. لكنه يرمي، في الوقت ذاته، إلى إخفاء (أو صرف النظر عن) قدرته الذاتية التي تكاد تكون سحرية : القدرة على المداواة أو القتل بمجرد أن يجعل الشيء يقبض باليد. وبمعاودته للتحذير مرة ثانية فإنه يود أن يمنح للملك فرصة أخيرة مقترحا عليه العرض التالي : دعني أعيش وسأدعك على قيد الحياة ! إلا أنه لا يستطيع صوغ هذا المقترح صوغا واضحا : فالانتقام لن يتحقق إلا إذا جهل الملك أنه سيتعرض له مباشرة بعد هلاك الحكيم.



«فلما تحقق الحكيم أن الملك قاتله لا محالة قال له أيها الملك إن كان لابد من قتلي فأمهلني حتى أنزل إلى داري فأخلص نفسي وأوصي أهلي وجيراني أن يدفنوني وأهب كتب الطب. وعندي كتاب خاص الخاص أهبه لك هدية تدخره في خزانتك. فقال الملك للحكيم: وما هذا الكتاب ؟ قال فيه شيء لا يحصى، وأقل ما فيه من الأسرار أنك إذا قطعت رأسي وفتحته وعددت ثلاث ورقات ثم تقرأ ثلاثة أسطر من الصحيفة التي على يسارك فإن الرأس تكلمك وتجاوبك عن جميع ما سألتها عنه. فتعجب الملك غاية العجب، واهتز من الطرب وقال له : وهل إذا قطعت رأسك تكلمت ؟ فقال نعم أيها الملك وهذا أمر عجيب[14]».

إذا كانت حكاية التمساح لم تثر فضول الملك إلا بصورة فاترة، فإن الكتاب العجيب يوقظ فضوله الجامح. حين يتأكد الحكيم من أن الملك قاتله لا محالة يوجه فكره صوب كتبه، إذ أن كتب الطب، أي كتب الحياة، سوف تذهب إلى من هم جديرون بها، في حين سيذهب كتاب الموت إلى ناكر الجميل الذي يعقد العزم، أكثر من أي وقت مضى، على القتل لإشباع فضوله. يمكن أن يتساءل المرء عما إذا لم يكن الحكيم في نهاية المطاف،

14 . ط. القاهرة، I، ص. 17.

يتمنى موته هو : ينبغي أن يموت لكي يحقق انتقامه، ولكي يكشف الكتاب في الوقت ذاته (غياب) أسراره[15].

الكتاب، شأنه شأن الحكي، لا يضمن الحياة، وأقصى ما يمكن أن يقوم به هو تأجيل الموت (والانتقام) وذلك بتوفيره ليوم آخر من البقاء على قيد الحياة. وعليه، ففي اليوم الموالي سيضرب السياف عنق الحكيم وسيضعها في طبق. يحاول الملك، وقد نفد صبره «فتح الكتاب فوجده ملصوقا فحط أصبعه في فمه وبله بريقه وفتح أول ورقة والثانية والثالثة، والورق ما ينفتح إلا بجهد. ففتح الملك ست ورقات ونظر فيها فلم يجد كتابة. فقال الملك: أيها الحكيم ما فيه شيء مكتوب ؟ فقال الحكيم : قَلِّبْ زيادة على ذلك. فقلب فيه، فلم يكن إلا قليل من الزمان حتى سرى فيه السم لوقته وساعته فإن الكتاب كان مسموما. فعند ذلك تزحزح الملك وصاح وقال : قد سرى فِيَ السم. فأنشد الحكيم دوبان يقول :

تحكّموا فاستطالوا في حكومتهم	وعن قليل كأن الحكم لم يكن
لو أنْصَفوا أنصفوا لكن بَغَوْا فبغى	عليهم الدهر بالآفات والمحن
وأصبحوا ولسان حالهم ينشدهم	هذا بذاك ولا عتب على الزمن

فلما فرغ دوبان الحكيم من كلامه سقط الملك ميتا من وقته»[16].

في وقت وجيز لاشك أن الملك فهم معنى التحذير ا لذي وجهه إليه الحكيم غيرما مرة. فكأن الكتاب، لحظة الموت، يكشف عن نص كان إلى ذلك الحين متواريا، وكأن هناك حروفا مرئية وغير مرئية في الآن نفسه ومكتوبة بالسم تملأ صفحاته. من المؤكد أن الكتاب لا يحتوي على أية كتابة ولا أي نص، فضلا عن أنه لم يَبُح بأي سر من الأسرار العديدة التي وعد بها الحكيم. إلا أن الملك يقرأ فيه سلفا، بمعنى ما، حكم موته في وقت تنفيذه. يقرأ فيه تقرير مصيره ونهاية حكايته التي تكرر حكاية التمساح تكرارا تاما، ويرى صورته المذعورة في المرآة القاسية للصفحات البيضاء. لقد نجح الحكيم بالفعل، في وضع شيء ما في يد الملك، وها هو السم يسري في جسده، تماما كما سرى الدواء أياما من قبل (يستعمل النص الفعل نفسه وهو **سرى** للدلالة على فعل الدواء وفعل السم).

15 . «الكتاب الذي لا يروي أية حكاية يَقْتُل.» (تزفطان تودوروف، مرجع مذكور، ص. 87).

16 . ط. القاهرة، I، ص. 17.

لقد نسي الملك إذن، وهو مدفوع بالفضول، أن شخصية الطبيب تعد من المحظورات بحكم إمكاناته العجيبة، وأن أي اتصال بشيء يخصه هو اتصال خطير (وعلى كل حال فلهذا السبب كان قد عزم على قتله). فالكتاب الذي يتم تقديمه بوصفه متضمنا أشياء عجيبة يشتمل على أوراق ملتصقة ببعضها البعض. وفعلا، فالملك وهويفتح الكتاب ويفتضه لا يبحث إلا عن إزالة الحدود الفاصلة بين الحياة والموت. ذلك لكون الوعد الذي أُعْطِي له هو أن الرأس المقطوعة سوف تجيبه عن كل الأسئلة التي يود طرحها، يعني أنها ستكشف له ما تعجز عنه المعرفة الإنسانية كالأسرار العلوية وأسرار ملكوت الأموات. لكن، وهو يحاول أن يحاور ميتا، فإنه قد حكم بنفسه على نفسه بالموت، وذلك لأن بلوغ خفايا العالم الآخر يستوجب مغادرة هذا العالم أوّلاً.

وفي هذه الأثناء يتلذذ الطبيب بانتقامه وهو يشعر بالمرارة. على أن ثمة سببا آخر لارتياحه وهو بقاؤه على قيد الحياة بعد الملك واستمراره في الوجود، بالإضافة إلى أنه يتمكن، خلال مدة وجيزة، من الكلام وإعطاء الأوامر، كما يتمكن من القتل وإنهاء الحكاية بإلقاء قصيدة حكْميّة تذم استبداد الحكام. وقد استطاع أن يحتفظ، في ذاته ورغمَ رأسه المقطوعة، على مبدأ الحياة، استطاع أن يهزم الموت. سوف يموت بكل تأكيد لكن بعد أن يكون قد أرجأ اللحظة المحتومة، بعد أن يسرق فترة زمنية من الموت. إنه سارق الزمن، ومما لاشك فيه أن هذا الإنجاز الخارق قد وفر له مزيدا من الارتياح أكثر من انتقامه من الملك.

لا يصدر أمر فتح الكتاب وتقليب أوراقه عن الحكيم بالضبط بل يصدر عن الرأس المفصولة عن الجسد والموضوعة في طب. لقد تكلمت الرأس وفتح **الميت** عينيه[17]، كما فتح فاه ليقول للملك : «قلِّب زيادة». وهكذا تنسجم الحياة (الكلام) والموت (الرأس المقطوعة).

نتذكر أن الملك، الذي كان متشككا في البداية، سأل الحكيم عما إذا كانت رأسه ستكلمه. والحال، أن الحكيم مقطوع الرأس قد وفى بالتزامه وحاور الملك، لقد **أخلص لعهده وتكلم**[18]. إنه أمر مثير وغريب، غير أن هذه البلبلة ما تلبث أن تخفت عندما يفكر

17. هذه النقطة الجزئية، التي تغيب في طبعة القاهرة، تَرِدُ في طبعة مهدي (I، ص. 104).

18. يستعمل الكاتب عبارة Il a tenu parole للدلالة على الإخلاص للعهد وعلى الكلام في الوقت نفسه (المترجم).

المرء في كون كل كتاب هو بمثابة رأس مقطوعة تتكلم. إن القراءة حوار بين قارئ حي ومؤلف ميت (أو غائب).ورغم كونه ميتا فإن المؤلف يتكلم داخل كتابه ويرد على أسئلة القارئ. ومن ثم فالموت لا يعوق التواصل. إن الكتاب، باعتباره معجزة رأس مقطوعة تحتفظ باستعمال اللغة، هو المكان الذي يلتقي فيه الغياب والحضور والموت والحياة.

في هذه الحكاية يرد الكتاب في البداية وفي النهاية : يصل الحكيم حاملا معه كتبه وعندما يحكم عليه بالموت يهبها إلى تلاميذه محتفظا بـ«خاص الخاص» للملك. وبعد موت هذا الأخير لا يتولى أي أحد أمر تدوين الحكاية كتابة. سوف يظل الكتاب المسموم فارغا وستلتصق أوراقه من جديد، وستطبق من جديد على سرها. وفي حالة عدم إتلافه يجب منع لمسه والاقتراب منه، وهذا يعني أنه يجب التأكيد على كونه يحمل الموت معه، وأنه سبق أن قتل. باختصار يجب رواية حكايته.

الكتاب الغريــق

«وحدثني عنه المؤذن يوسف بن عبد الله المديفني، وكان يخدمه أيضا، قال : مرض الفقيه أبو زكرياء مرضا شديدا فأمرني باختصار كتاب من كتبه، فأحضرته وأمرني بحله في الماء، فقلت له : لِمَ يا سيدي ؟ فقال : أخاف ألا يفهمه أحد يأتي بعدي فيكون سببا إلى ضلاله.»

البادسي، **المقصد**

في «حكاية حاسب كريم الدين»[1] يحظى أحد الحكماء، ويسمى دانيال، بتقدير جميع الناس، لكن عدم إنجابه لولد ذكر يمكنه أن يرث علومه يسبب له غما كثيرا. وكما هو الشأن في العديد من حكايات **الليالي** فإن العقم هنا إجراء تدشيني، العقم الذي ينبغي فهمه باعتباره حصرا للتّوْرِيث. مع ذلك، فإن لدانيال عددا لا بأس به من المريدين الذين يتابعون دروسه، غير أن الإرث مسألة عائلية ولا يستحق أن يتلقاه إلا الإبن الذكر وحده. إن العلم يجب أن يعود إلى ابن من صلبه، تماما كالممتلكات المادية. والحال، أن انتقال الإرث

1 . العربـي : طبعـة القاهـرة، II، ص. 277-326. الترجمات : تريبوسيـان، I، ص. 142-257 ؛ مـاردروس، I، ص. 811-841. هذه الدراسة التي تتمحور حول مسألة التوريث مدينة جدا للدراسة الهامة لجمال الدين بن الشيخ :
«Les métamorphoses de l'imaginaire», dans *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Gallimard, Paris, 1988, p. 147-230.

يفرض مسبقا انتقال الحياة، لكن الأستاذ عاجز عن ذلك، ربما لأن له إحساسا غامضا بأن منح الحياة يعادل موته.

وبعد انتظار طويل، تتحقق أمنيته وتحمل زوجته. وبينما كان يقوم برحلة عبر البحر، ينكسر المركب وتغرق كتبه، لكنه يتمكن من النجاة بفضل لوح تَمسّك به ومعه خمس ورقات هي كل ما تبقى من كتبه.

لكن، ما سبب هذه الرحلة البحرية ؟ ولماذا حمل كتبه معه ؟ في غياب أي تبرير من النص يمكن الاقتصار على ملاحظة ارتباط دانيال بكتبه ارتباطا وثيقا، إذ يحملها معه حتى وإن كان مسافرا، كما لو كان يشكل معها كلاّ واحدا. لنُشر إلى أن لفظة **بحر** تعني «عمق الرحم»، بالإضافة إلى معناها الشائع الدال على الماء. كما يدل فعل **تبحر** (الذي يظهر في نهاية حكايتنا عندما يصبح حاسب بن دانيال عالما كبيرا)[2] على «العمق والاتساع»[3]. والحديث عن العلم يحيل على العنصر البحري، لأن الذي يملك علما غزيرا هو بحر.

وبما أن الكتب اختفت، فعلى دانيال أن يختفي بدوره. وبالفعل فإنه يموت أياما قليلة قبل أن يولد ابنه، وهكذا فالإعلان عن ميلاد الابن إعلان عن موت الأب. يتحطم المركب ولا يبقى منه سوى لوح واحد ؛ كما أن الكتب تغرق بدورها ولا يبقى منها سوى خمس ورقات ؛ ثم إن حياة الحكيم مهددة، ولهذا لا يعيش إلا مدة قصيرة بعد حادث الغرق. هذه النكبة الثلاثية هي شرط ميلاد الإبن.

عندما يدرك اقتراب موعد وفاته، يضع دانيال الورقات المتبقية في صندوق ويقفل عليها، ثم يوكله إلى زوجته ويوصيها أن تطلق على الابن الذي تضعه اسم حاسب، وأن تعمل على تربيته جيدا. ثم يضيف : «فإذا كبر وقال لك ما خلف لي أبي من الميراث ؟ فأعطيه هذه الخمس ورقات فإذا قرأها وعرف معناها يصير أعلم أهل زمانه»[4]. سيأخذ الابن الميراث عندما يكبر، لكن عليه أولا أن يطلبه ويطالب به[5]، وليس مسموحا للأم أن

2. II، ص. 326.

3. جاء في **اللسان**، مادة «بحر» : «البحر : الماء الكثير (...) سُميّ بذلك لعمقه واتساعه (...) وتبحر في العلم : اتسع. (...) والبحر عمق الرحم».

4. II، ص. 277.

5. أشكر Gilbert Grandguillaume الذي لفت انتباهي إلى هذه النقطة

تعطيه التركة الأبوية إلا إذا طالبها بها. ولن يستخلص الفائدة من المخطوط إلا إذا تمكن من فك رموزه والوقوف على مغزاه.

لكي يُوَرّثَ العلم، على الأستاذ أولا أن يتنازل عنه، فالكتب مستقرة في قاع البحر، والأوراق الخمس توجد في قاع الصندوق. في الحالين معا، هما مستقران بقاع لَحْدٍ. وكما هو الشأن بالنسبة للكتب الغريقة، فإن السنين التي انصرمت من عمر الحكيم لا يمكن استرجاعها. أما الأوراق المنتشلة من الغرق والإبادة، فإنها ستشهد على قرابتها بالكتب المفقودة وستضمن استمرار حياة الأستاذ من خلال ابنه : إنها تعادل النطفة المبذورة في بطن الأم. وعلى الحكيم أن يموت ليولد الإبن ؛ إنه يتلاشى بينما تتفتح نطفته وتنمو. ولن يخرج الكائن الجديد من القبر الأمومي إلا عندما يدفن الكائن القديم. مادام الأب حيا، فإنه لا يستطيع إنجاب ذرية ؛ إن الولادة تتأسس على الغرق والموت. ومثلما يجب التنازل عن العلم والتخلص منه لتوريثه ونقله، فإن من اللازم، لنقل الحياة، التخلي عنها. هكذا يولد حاسب بُعَيْد موت دانيال ليحل محله. الولادة تتزامن مع الموت، وإذا كان كل انتقال يفترض التخلي والتنازل فإن الانتقال الأكثر كرما وخلوصا هو وهب الحياة الذي يتخذ شكل تضحية، شكل تبذير مفرط حيث لا يتخلى الواهب عن كتبه فحسب، بل عن حياته كذلك.

عندما يبلغ حاسب سن الخامسة تدخله أمه إلى المدرسة، لكنه لا يتعلم فيها شيئا ويبدو عاجزا عن القراءة والكتابة، بل عاجزا حتى عن تحصيل مهنة ما. وحين يبلغ سن الرشد لا يطالب بالميراث الموجود تحت حراسة الأم، وهو ميراث غير مفيد له على كل حال لكونه لن ينتفع به مادام لا يعرف القراءة. ورغم مجهودات الأم فإنه لم يجعل النموذج الأبوي يستمر. فالأب قد مات، والكتب فُقِدتْ إلى الأبد، والأوراق الخمس ترقد في قعر صندوق، والشخص الذي وُجِّهت إليه لم يُبْد أي فضول نحوها بل ولا يفكر في البحث عنها (لن يتعرف عليها إلا في نهاية الحكاية).

يعمل حاسب كحطاب، وذات يوم يتخلى عنه أصحابه وهو في قلب أحد الكهوف[6]. إلا أنه يتمكن، في النهاية، من العثور على ممر تحت الأرض يقوده إلى مملكة الحيات حيث تستقبله بلطف ملكتهم ذات الوجه النسوي، وتحتفظ به عندها طيلة سنتين تطعمه

6. قالوا لأمه، بعد ذلك، بأن الذئب قد افترسه. وهي سمة، إذا أضيفت لأخرى (التخلي عنه داخل كهف أو بئر، العلم، الوزارة) تجعل قصة حاسب قريبة من قصة يوسف.

خلالها بالفواكه لا غير. يضاف إلى ذلك أنها تروي له حكايتين تبدأ إحداهما، وهي حكاية بلوقيا، باكتشاف كتاب داخل صندوق.



في مكان معزول من القصر، يعثر بُلوقيا بعد موت أبيه، الذي يتم تقديمه بوصفه ملكا ليهود مصر، على كتاب يبشر بالرسالة النبوية لمحمد. وبحماس متزايد ينطلق للبحث عن النبي، بادئا بذلك رحلة طويلة يلتقي خلالها بملكة الحيات أولا، ثم بعفان وهو عالم يحركه دافع بروميثيوسي جراء قراءته لثلاثة كتب. قرأ في الكتاب الأول أن كل من يستطيع الحصول على خاتم سليمان يضمن التحكم في الإنس والجن والحيوانات وجميع المخلوقات. ورأى في الكتاب الثاني أن تابوت سليمان يوجد بمغارة وراء البحور السبعة ولا يتمكن أي مركب من الوصول إليها. واكتشف في الكتاب الثالث وجود عشب يخول عصيره للمرء المشي على المياه دون أن يبتل، ولا يمكن الحصول على ذلك العشب إلا بمساعدة ملكة الحياة.

يساعد بلوقيا عفانا على أسر الملكة مادام أن هذا الأخير يعده بأن يقوده، عند حصولهما على خاتم سليمان، إلى ماء الحياة الذي يمنح الخلود، وهو ما سيمكنهما من لقاء النبي محمد عند ظهوره. وتحذرهما ملكة الحيات، بعد الحصول على العشب المطلوب، قائلة إن الخاتم بعيد المنال لكون الله خص به سليمان دون غيره، مضيفة أنهما قد مرا دون انتباه بجانب عشب الخلود في الوقت الذي كانا يبحثان فيه عن عشب السير على الماء. لكنهما لا يأبهان لتحذيرها ويجتازان البحور السبعة إلى أن يصلا إلى المغارة. ثم إن عفانا يعلم بلوقيا عبارات تعزيمية ويدنو من جثمان سليمان، لكنه ما إن يمس الخاتم حتى يحرقه الشرر المتطاير من فم إحدى الحيات التي تحرس التابوت. يتمكن بلوقيا من النجاة من الموت بفضل تدخل الملك جبريل الذي يخبره بأن زمن محمد ما يزال بعيدا، فيقفل راجعا بعد مغامرات عديدة. فيما بعد، يقوم برحلة ثانية قصد الحصول على عشب الخلود لكنه لا يعثر لملكة الحيات على أثر.

هنا عدة ملامح تربط حكاية بلوقيا بحكاية حاسب : هذا الأخير لن يعثر على الكتاب الأبوي إلا بعد مسار طويل، في حين أن بلوقيا يعلم بوجوده منذ البداية. لابد من الإشارة إلى أن والد بلوقيا لم يطلع أحدا على محتوى الكتاب بل ولا حتى على وجوده. وإذا كان قد امتنع عن إتلافه قبل وفاته فإنه حرص، على الأقل، على إخفائه. ويعثر عليه بلوقيا عن طريق الصدفة، إذ بينما هو يقوم بجرد للممتلكات الأبوية، يلمح في غرفة من غرف القصر عمودا من الرخام الأبيض وفوقه صندوق من الأبنوس بداخله صندوق آخر من الذهب،

يحتوي على المخطوط. بذلك لم يكن الوصول إلى الكتاب مباشرا. امتلأ بلوقيا غيظا على أبيه لكونه لم يطلعه على الكتاب (وهو غيظ كاد أن يؤدي به إلى إخراج جثة أبيه وإحراقها)، وأول شيء يتولى القيام به هو إفشاء محتواه. فالكتاب الذي كان موجها، بمعنى ما، الى الغرق، يتم إنقاذه في آخر لحظة.

هناك ملمح مشترك آخر وهو أن حاسبا وبلوقيا كلاهما خان ملكة الحيات. فقد طلبت هذه الأخيرة من حاسب كريم الدين، قبل أن تأذن له بالعودة إلى أهله، أن يعاهدها على ألا يدخل حماما أبدا. وكما كان منتظرا، فإنه لم يَفِ بعهده، إذ ما أن نزع عنه ثيابه حتى هاجمه بعض الحراس واقتادوه الى الوزير شمهور الذي أخبره بالمرض الشديد الذي يعاني منه الملك، وبأن لا أحد سواه يستطيع شفاءه : «قد دلت عندنا الكتب على أن حياته على يديك»[7]. غير أن حاسبا ينفي ذلك موضحا أنه لم يتعلم الطب وأنه يجهل التطبيب. لكن الوزير يخبره بأن الدواء الوحيد المطلوب هو لحم ملكة الحيات، ثم يأتي بكتاب ويقرأ المقطع التالي : «إن ملكة الحيات تجتمع برجل، ويمكث عندها سنتين ويرجع من عندها ويطلع على وجه الأرض، فإذا دخل الحمام تسود بطنه»[8]. وبالفعل، اسودت بطن حاسب، ولهذا يجد نفسه مرغما، في النهاية، على أن يدلهم على مغارة الملكة فيتمكن الوزير الساحر من إخراجها بعد تلاوته لعزائم سحرية. وبعد أن تلوم ملكة الحيات حاسبا على نقضه للعهد تخبره قبل ذبحها، بأن الوزير سوف يقطعها ثلاث قطع ثم يطبخها، وتوصيه بأن يشرب هو الرغوة الثانية ويعطي للوزير الرغوة الأولى السامة. وهكذا يموت الوزير ويصبح حاسب بعد شربه الرغوة عالما، ثم يقدم لحم ملكة الحيات للملك الذي يشفى ويستوزر حاسبا.

تذكرنا شخصية شمهور بعفان رفيق بلوقيا، فكلاهما يملك علما خارقا بفضل كتاب: أحدهما يكتشف فيه سر دواء عجيب بينما يكتشف فيه الثاني الطريق التي تؤدي إلى قبر سليمان. وكلاهما يأسر ملكة الحيات : أحدهما ليشرب رغوتها ويكتسب جميع العلوم، والآخر ليعثر على العشب الذي يسمح عصيره بالمشي على الماء. وأخيرا كلاهما يموت بطريقة رهيبة رغم ذكرهما لعبارات التعزيم : شمهور يموت مسموما بالرغوة الفاسدة وعفان تصعقه الحية التي تحرس القبر[9].

7. II، ص. 322.

8. II، ص. 323.

9. للتدقيق أكثر تجدر الإشارة إلى أن عفانا الذي كان ينوي إشراك بلوقيا في السلطة التي يمنحها الخاتم، هو

هناك ارتباط وثيق، في العديد من حكايات **الليالي** بين الكتابة والحية. وقد لاحظنا سابقا حضور الزواحف (أو السم) في حكاية الحكيم دوبان، كما ستتاح لنا فرصة ملاحظة ذلك في حكاية السندباد. تنبعث الحية من الكتاب لكي تقتل أو تشفي، أو لتعيد الحياة[10]. ففي حكاية حاسب يستعيد الملك صحته بعد أكله للحمها، كما يسعى بلوقيا، لدى ملكة الحيات، في طلب عشب الخلود. وليس من قبيل الصدفة أن يمكث حاسب عندها لمدة طويلة، هو الذي كاد أبوه، كما سوف نرى، أن يجد دواء ضد الموت. يلاحظ الجاحظ أن الحية، من دون جميع الحيوانات، هي التي تعيش مدة أطول[11]، ثم إنها لا تموت بطريقة عادية بل على إثر عَرَضٍ يعرض لها[12].

حين يتمكن بلوقيا وعفان من أسر الملكة، تأخذ في إعطاء أوامرها للأعشاب والنباتات كي تذكر أسماءها، وتعبر عن نفسها وتفصح عن خاصياتها الطبية. إنها سيدة الطبيعة وسيدة الخلود (الذي عليها أن تتخلى، مع ذلك، عنه) وسيّدة العلم، وهو علم نسوي لا توجد جذوره في الكتب خلافا للعلم الذكوري. ولكونها أمومية فإنها تطعم حاسبا بالفواكه لمدة سنتين (وهي المدة القرآنية للرضاعة)، ثم تمكنه من شرب الرغوة المستخرجة من لحمها. إن الانتقال من الجهل إلى العلم يتصل اتصالا وثيقا بالمرور من النيء إلى المطبوخ، ومن النظام النباتي إلى النظام اللحمي. يستطيع حاسب أن يحصل العلوم كلها فور تناوله للرغوة وبدون وساطة الكتب : «وبعد أن كان لا يعرف شيئا من العلوم، ولا قراءة الخط صار عالما بجميع العلوم بقدرة الله تعالى وانتشر علمه وشاعت حكمته في جميع البلاد واشتهر بالتبحر في علم الطب والهيئة والهندسة والتنجيم والكيميا والسيميا والروحاني وغير ذلك من العلوم»[13].



أكثر لطفا من شمهور الذي يسعى الى التخلص من حاسب بعد استخدامه.

10. تعني كلمتا «**رقطاء**» و«**رقشاء**» الحية، كما تحيل هذه الأخيرة على الكتابة والخط. انظر : عبد الفتاح كيليطو، **الغائب**، منشورات توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص. 69-70.

11. الجاحظ، **كتاب الحيوان**، طبعة عبد السلام محمد هارون، القاهرة 1938-1945، III، ص. 532.

12. نفسه، I، ص. 182.

13. ط. القاهرة، II، ص. 326.

لقد كان على حاسب أن يختلف عن أبيه، أولا، قبل أن يصير مثله. ومن ثم يبدو أن تجاهل الميراث ونسيانه مرحلة ضرورية، إيجابية، تعفي الإبن من الخضوع لثقل الماضي، وتمكنه من الاكتشاف الذاتي عبر مغامرته الخاصة وبحثه الشخصي[14]. بعد غرق العلم الأبوي كان يجب أن يتم التعلم من البداية. وفي هذا الصدد، فإن الاسم الذي تحمله هذه الشخصية له دلالته، فحاسب «هو من يعد ويحصي». تقابل لفظةُ **حَسَبَ** التي تعني «خلق المرء ومروءته ودينه»، لفظة **نسب** التي تعني «نسب القرابات من جهة الأب»[15]. إنه ليس مدينا في أفعاله لأي أحد بل يعتمد على مجهوده الخاص، فهو يكفي نفسه بنفسه. ولهذا لا ينشغل بالكتب الأبوية ولا يطالب بها إلا عندما يصير عالما كبيرا. إذن فاسترداد الميراث بالنسبة له هو مناسبة لإعادة ربط الصلة بالأصل، **بالنسب**، بتاريخ الأب : «قال لأمه يوما من الأيام : يا والدتي إن أبي دانيال كان عالما فاضلا فأخبريني بما خلفه من الكتب وغيرها، فلما سمعت أمه كلامه أتته بالصندوق الذي كان أبوه قد وضع فيه الورقات الخمس الباقية من الكتب التي غرقت في البحر، وقالت له : ما خلف أبوك شيئا من الكتب إلا الورقات الخمس التي في هذا الصندوق، ففتح الصندوق وأخذ منه الورقات الخمس وقرأها وقال لها : يا أمي إن هذه الأوراق من جملة كتاب وأين بقيته ؟ فقالت له : إن أباك كان قد سافر بجميع كتبه في البحر فانكسرت به المركب وغرقت كتبه وأنجاه الله تعالى من الغرق ولم يبق من كتبه إلا هذه الورقات الخمس، ولما جاء أبوك من السفر كنت حاملا بك فقال لي ربما تلدين ذكرا فخذي هذه الأوراق واحفظيها عندك فإذا كَبُر الغلام وسأل عن تَرِكَتي فأعطيه إياها وقولي له إن أباك لم يخلف غيرها، وهذه إياها. ثم إن حاسب كريم الدين تعلم جميع العلوم»[16].

تنتهي الحكاية باسترجاع الأوراق الأبوية، إلا أن ما يلفت النظر هو أن حاسبا يتعلم العلوم بفضل مقطع من كتاب ! مع أننا نعلم أنه كان قد بلغ المعرفة بعد تناوله لرغوة ملكة الحيات. ظاهريا، كان يستطيع الاستغناء عن الميراث حيث لم يكن محتاجا إليه، هو الذي كانت حكمته قد انتشرت في العالم أجمع. لكن معرفته كانت ستعاني من نقص كبير لو لم يَطّلع على الأوراق المحجوزة بداخل الصندوق. كان عليه أن يدمج المعرفة

14. انظر : Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé*, Ed. Lieu Commun, Paris, 1986, p. 27.

15. مادتا : «حسب» و«نسب»، **لسان العرب**.

16. ط. القاهرة، II، ص. 326.

الأبوية في معرفته الخاصة. لقد كان في حاجة إلى دعم وإثبات واعتراف أبوي. صحيح أنه كان يتمتع بشهرة كبيرة، لكن كان ينقصه الإثبات الأخير والشهادة النهائية وضمانة ما وراء القبر، كل هذا متمثل في مخطوط قديم. تنتهي الحكاية بالضبط في اللحظة التي يلتقي فيها حاسب بوالده، أي في اللحظة التي يتضح فيها أن البنوة الفكرية المختارة بكيفية إرادية هي نتيجة لـ«طلب». وحين يعثر الإبن على والده لا يبقى ثمة ما يحكى.



في بداية الحكاية تغرق الكتب، وفي نهايتها يتبين لنا أن الأوراق الخمس التي تم إنقاذها كانت قسما من كتاب، لم يعد الأمر يتعلق بخزانة بل بكتاب وحيد. وقد لاحظنا، من جهة أخرى، أن النص لا يشير إلى السبب الذي جعل دانيال يركب البحر محملا بكتبه كلها.

تزول هذه الاضطرابات، وتتقوى في نفس الآن، بالرجوع إلى رواية أخرى للحكاية نفسها وهي رواية تريبوسيان. ففي هذه الرواية لا يتعلق الأمر بغرق بل إن دانيال ذاته هو الذي يتعمد إتلاف كتبه قبل أن يموت. لقد كانت زوجته حاملا «حينما أصيب، على حين غرة بألم حاد وأحس بقرب أجله. آنذاك رمى بكتبه جميعها في البحر، ولم يحتفظ سوى بخمس ورقات مكتوبة بحروف صغيرة جدا كانت تشتمل على جوهر خمسمائة مجلد»[17].

على ما يبدو، يظن دانيال أن كتبه غير جديرة بالتوريث، أو أنه الوحيد الذي يضبط معانيها ويراقب تأويلها. فقد تُعَرّض الخمسمائة مجلد عقل المريدين والإبن المنتظر إلى الضلال، وبرَمْيِها في البحر يكون العالِم قد أغرق الانحراف والبلبلة اللّذَين يمكن أن تسببهما الكتب. يجب أن تختفي باختفائه، والأثر المتبقي منها محفوظا، أي «جوهر» المعرفة، ما إن يوضع في صندوق حتى لا يعود في متناول المريدين، ويصبح استعماله مقصورا على الإبن القادم الذي «سوف ينهل منه قدرا كبيرا جدا من الحكمة يبوئه المكانة الأولى بين حكماء عصره»[18].

17 . تريبوسيان، I، ص. 142-143.

18 . نفسه، ص. 143. دانيال، حسب ترجمة ماردروس، «وخوفا من أن تصبح كتبه ومخطوطاته ملكا للغير فإنه رماها في البحر عن آخرها» (I، ص. 812). قبل ذلك قام بتلخيصها في خمس ورقات: «وانتهى به الأمر إلى تلخيص الورقات الخمس في ورقة واحدة كانت بدورها، خمس مرات أصغر من الورقات الأولى».

إذا كان دانيال قد أغرق خمسمائة كتاب، فإن الأم لا تذكر لابنها سوى واحد منها فقط. هذا الاضطراب، الموجود أيضا في طبعة القاهرة، ليس جديدا. لكن ما يحيّر في ترجمة تريبوسيان هو أن الأم تعرف مضمون الكتاب المفقود، وإن بصورة مبهمة : «سوف تعرف يا بني أن والدك الفاضل كان يملك كتابا يحتوي على أسرار الطبيعة كلها، والذي كان ينوي استخدامه للعثور على دواء ضد الموت، وبينما كان يتجول على ضفاف نهر الأكسوس[19]، وهو يقرأ هذا الكتاب بانتباه، إذ لمح فجأة الملك جبريل الذي ضرب الكتاب بقوة ورماه في مياه النهر. ولم يتبق منه سوى الخمس ورقات التي كان يمسك بها والدك. إن هذه الورقات الخمس المحفوظة بعناية من طرفه، منذ ذلك الحين، هي الإرث الذي تركه لك»[20].

وهكذا، فإن الذي أغرق الكتاب هو الملك جبريل وليس دانيال. زد على هذا أن الحادث وقع على ضفاف نهر، بينما تؤكد بداية الحكاية أن دانيال كان قد رمى بكتبه في البحر. مهما يكن من أمر فإن العالم يفقد، وهو يصارع الملك، الوصفة التي كانت ستضمن له الخلود. تبتلع مياه النهر الكتاب وتبتلع معه الرغبة في مجاوزة الحدود المخصصة للإنسان، أي الرغبة في التساوي مع الإله، وذلك بالتغلب على الموت. يعاقب دانيال الذي لم يفقد الكتاب وحده (وهكذا لا أحد يمكنه قراءته ومعاودة التحدي)، بل يفقد حياته أيضا بما أنه يموت بعد ذلك بوقت قصير. إن الملك جبريل الذي يبشر في سياق آخر بالحياة والولادة وبالكتاب، يبدو هنا ملكا للموت مكلفا بمعاقبة المغالاة والإفراط[21]. لابد أن يخضع دانيال للمصير المشترك بين جميع المخلوقات، ويبقى أمله الوحيد بأن يستمر في الحياة هو ولد يُرزق به، لكن الولد ما يزال مجرد وَعْدٍ.

المصدر نفسه والصفحة نفسها.

19 . OXUS. عن هذا النهر انظر **دائرة المعارف**، مطبعة المعارف، بيروت، 1880، المجلد الرابع، ص. 129. (المترجم).

20 . تريبوسيان، I، ص. 256-257. المشهد ذاته يوجد في ترجمة فايل، IV ص. 165.

21 . بإغراقه الكتاب الذي يضم بين دفتيه سر الخلود، يسلب في الآن نفسه روح العالم، لكنه في حكاية بُلوقيا يظهر بصفته ملكا منقذا.

ابتسامة السندباد

«ما ورثته عن آبائك، اكتسبه بغية امتلاكه»

Goethe, Faust.

السندباد[1] رجل النسيان. ولكونه بالذات ينسى، فإنه يغادر بغداد مسقط رأسه مقتحما عالم المغامرة. صحيح أن سفرته الأولى تمت بدافع الرغبة في الاغتناء، إلا أن أسفاره الستة الباقية تستجيب لدافع آخر هو الفضول والرغبة في الجديد. عندما يعود إلى بلاده يسر جدا لملاقاة أهله وذويه، ويسر جدا بأن يحكي مغامراته إلى أصدقائه، ويعيش حياة كلها ملذات، لكن الكسل يبدأ في إزعاجه شيئا فشيئا، فيشرع في التهييء لسفرة جديدة متناسيا كل الآلام وأنواع العذاب التي كابدها وهو بين الأمواج المتلاطمة.

في تجربة السندباد يلعب النوم، وهوشكل من أشكال النسيان، دورا مهما. خلال السفرة الثانية يحل بطلنا صحبة رفقائه بإحدى الجزر ويجلس في الظل قرب أحد المنابع، ثم يتناول طعامه وينام. وعندما يستيقظ يكون المركب قد غادر الجزيرة، ويجد نفسه وحيدا مهجورا في جزيرة مقفرة. يبدو أن النوم، هنا، خطأ ومخالفة لقاعدة أولية تتمثل في وجوب اليقظة. لا يتعلق الأمر بنوم لاستعادة الحيوية، ولا بنوم يلي محنة يتم تجاوزها بنجاح ويهيء لمواجهة أخطار جديدة، بل إنه نوم يحدث في بداية السفرة ولَمّا

[1] النص العربي : طبعة القاهرة، III، ص. 2-35. الترجمات : غالان، I، ص. 228-291 ؛ ماردروس، I، ص. 743-692.

يبذل السندباد أي جهد بعد للنجاة من خطر ما. إنه نوم الطمأنينة التي لا مبرر لها، طمأنينة بهيمية وغير مضبوطة. ومما يزيد في سلبيته أنه يحدث عقب وجبة طعام وبعيدا عن الجماعة، بدون مراعاة لآداب الأكل. يبتعد السندباد عن الجماعة ليأكل وينام، والجماعة، في المقابل، تتخلى عنه وتنصرف. إن خطأه مماثل لخطأ شخصية أخرى من شخصيات **الليالي**، ويتعلق الأمر بعزيز الذي لم يستطع ذات ليلة مقاومة الرغبة في الأكل والنوم، في الوقت الذي كان ينتظر فيه محبوبته، وهكذا وجد نفسه، في اليوم الموالي، «خارج البستان»[2]، مرميا، مهجورا. غير أن هذا الدرس لا ينساه السندباد، إذ حين يؤسر، خلال سفرته الرابعة، من طرف بعض المتوحشين آكلي لحم البشر، يحتاط من الأكل الذي يُقدّم له. أما رفاقه فإنهم ينقضون عليه بنهم، وبذلك يتم تخديرهم فيفقدون صوابهم ثم يتدنون إلى حالة بهيمية بعدما ينسون إنسانيتهم. ينجح السندباد، رغم شدة جوعه، في مقاومة الرغبة في الأكل، متحاشيا بذلك فقدان ذاكرته والتهامه من طرف المتوحشين.

يمكن أن ينسب الإغماء، كذلك، إلى النسيان وشرود الانتباه ؛ ففي سفرته الخامسة يقع السندباد مغشيا عليه حين يضغط شيخ البحر على رقبته برجليه، إلا أنه في أغلب الأحيان يفقد وعيه على إثر غرق وبعد أن يقذفه الموج، وهو بين حي وميت، فوق ضفة من الضفاف. بل يمكن اعتبار إغمائه موتا رمزيا، فخلال سفرتيه الأخيرتين يقوم بصنع قارب صغير في مناسبتين اثنتين، يمتطيه ويستسلم لمجرى نهر تحت الأرض. في الظلام الدامس، وهو منجرف مع الماء الذي يشرب منه بين الفينة والأخرى بعض الجرعات (ماء النسيان ؟)، يفقد كل صلة بالعالم العلوي، عالم الاحياء، ويغيب عن الوعي. وبعد ذلك يتمكن من رؤية ضوء النهار ثانية، أي أنه، بمعنى ما، يُبْعَث. إن لتجربته تحت الأرض كل ملامح النزول إلى مقر نفوس الأموات، ملامح عبور نهر أكيرون[3]، أي رحلة إلى عالم الأموات.

ولكَوْن السندباد رجل النسيان فإنه، حتما، رجل الذاكرة. في مقابل النسيان الذي يساوي الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي

2. ط. القاهرة، 234، I.

3. Achéron. كان قدماء الاغريق والرومان يعتبرونه نهر عالم الأموات الذي ينبغي أن تعبره النفوس قبل أن تستقر في مثواها الأخير. انظر :
Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, Paris, 2ᵉ édition, 1986, p. 14.
(المترجم).

وصيانة العقل والحياة. إن السندباد مدين دائما في نجاته للذكرى. وإذا كان ميله إلى النسيان قد قاده إلى أصقاع بعيدة ومدهشة وخادعة، فإن وفاءه للذاكرة يعيده، بكل تأكيد، إلى بغداد. خلال أسفاره، لا يدوم انبهاره بالمشاهد التي يراها مدة طويلة، إذ ما تلبث أن تنبثق من أعماق ذاكرته الحكاية التي تفسر الحدث والموضوع العجيبين أو تجعلهما شيئا سبقت معرفته على الأقل. فعندما يرى طائرا جبارا **يتعرف** عليه من خلال حكاية سبق أن رواها له بعض الرحالة، وهكذا يتبين له أنه الرّخّ، الطائر ذو الحجم المدهش، الذي يحجب جناحاه الشمس، والذي يقدم الفيلة طعاما لصغاره. وحين كان محاصرا بوادي الحيات، دلته حكاية ثانية على خريطة المكان وأوحت له بوسيلة النجاة[4]. وهذا يعني أن البحث الذي يقوم به السندباد ليس، في نهاية المطاف، أوّليا ولا أصيلاً. وإذا كانت رؤيته بكرا فذاكرته ليست كذلك، فالأقطار التي يمر منها سبق أن وطئها قبله غيره. إن الأشياء الغريبة والعجيبة التي تدهشه شاهدها البحارة والتجار من قبل مخلفين آثارا، أي حكايات، ترسم، سَلَفاً، شكل مغامراته.

لكن، بدون هذه المغامرات لم يكن ليتذكر حكايات سابقيه المتوقفة على مجرى مساره الخاص : في هذه الرحلة تجد تلك الحكايات قاعدة وامتدادا، تجد تبريرا لوجودها وفرصة للخروج من العدم الذي طواها.

أحيانا، لا يتدخل حكْي المتقدمين إلا بعد انتهاء المغامرة وزوال الخطر، كما هو الشأن في المقطع المتعلق بشيخ البحر. يرى السندباد شيخا في مكان خال فيحسبه غريقا مثله، وعندما يحمله على كتفيه، بطلب منه، يرفض النزول. عليه أن يتحمل لأيام طويلة ثقل هذا الكائن الوحشي، ولا يتمكن من التخلص منه إلا بعد جهد جهيد. وسيعلم فيما بعد أنه كان ضحية لشيخ البحر المريع، والذي لا يدع ضحاياه إلا وهم جثة هامدة جراء الخنق. لقد كاد السندباد أن يموت بسبب جهله لاسم شيخ البحر وللصفات المرتبطة به. كانت تنقص جعبته الحكاية التي تمكنه من التعرف على الوحش، من تسميته وتجنب أي شكل من أشكال الاتصال به. ثم إن السندباد، من جهة أخرى، ليس أول من يتحدث عن شيخ البحر، وعليه فإن مغامرته وحكيها يفقدان كل طابع تَدْشينيّ.

هناك أيضا مشاهد لم يتسنّ له رؤيتها ولا يعرفها إلاّ عن طريق السماع. يتذكر، عندما يبصر الكركدن، معركة عجيبة سبق أن رواها بعض الرحالة، مفادها أن الكركدن يطعن

4. انظر : André Miquel, Sept contes des Mille *et Une Nuits, Ed. Sindbad, Paris*, 1981, p. 83.

الفيل بقرنه ويحمله على رأسه. إلا أنه لا يستمتع طويلا بانتصاره إذ سرعان ما يأتي طائر الرخ ويحمل الخصمين معا إلى عشه... لا حاجة إلى حضور مشهد ما لنتمكن من وصفه، ولا حاجة إلى خوض مغامرة ما حتى نستطيع أن نحكيها.

يُعيد السندباد تَحْيين تجارب سابقة، والشهادات التي يسردها تسعى إلى تأكيد صحة شهادته الخاصة وتأصيلها، غير أنها تجعل تجاربه زائدة وبمثابة مجموعة من المحكيات المسهبة والمقتطفات العجائبية ونتف تشهد على الحنكة والبراعة. لقد كان بإمكانه، والحالة هذه، الاستغناء عن السفر وعدم تكليف نفسه كل هذا التعب والبقاء هادئا في بيته. ولعله فعلا لم يسافر قط، لعله لم يغادر بغداد أبدا ولم يشاهد بحرا في حياته، لعله لم يسافر إلا في الحكايات! أو لعله مجرد صعلوك مسكين يسحب جسده المنهوك في أزقة بغداد، أو حمال ينوء تحت ثقل حمولته، ويحلم بين الفينة والأخرى أن يعيش حياة المغامرات وينجح ! ليس هذا احتمالا مجانيا : فالسندباد هو هو نفسه، وهو شخص آخر، هويته تستند إلى غيرية غير محددة، وليست الغاية من محَنه إجمالا سوى البحث المضني عن الإسم المفقود، والمال المَضَيّع، والكينونة المبددة.



تَرِدُ حكاية السندباد، في العديد من الطبعات العربية، مباشرة بعد حكاية حاسب كريم الدين التي حللناها في الفصل السابق. ويبدو لي أن هذا التجاور ليس وليد الصدفة، بل يعود إلى وجود قرابة عميقة بين الحكايتين، وإلى سمات مشتركة كثيرة، وإلى أصداء متعددة، ويعود خصوصا إلى التنصيص على مسألة التوريث.

منذ نعومة أظفاره، يفقد السندباد والده الذي يخلف له ثروة ضخمة لأنه كان تاجرا غنيا. وفي شبابه يأكل أكلا مليحا ويشرب شربا مليحا ويعاشر الشباب ويتجمل بلبس الثياب ويمشي مع الخلان والأصحاب، باختصار، يقوم بتبذير ميراثه، ويفطن في أحد الأيام إلى أن ثروته قد تبددت. وما يلبث أن يعود إلى رشده في نفس الوقت الذي يتذكر فيه حكمة النبي سليمان التالية : «ثلاثة خير من ثلاثة : يوم الممات خير من يوم الولادة، وكلب حي خير من سبع ميت، والقبر خير من القصر»[5].

5. ط. القاهرة، III، ص. 4. العبارتان الأولى والثانية من هذه الحكمة اسْتُعيرَتَا من **سفر الجامعة** (1 ،VII و 4 ،IX).

يورد غالان هذا الحديث المنسوب إلى سليمان، بصورة مختلفة : «وتذكرت الكلمات التالية لسليمان العظيم والتي سبق وسمعتها من والدي، وهي أن القبر أفضل من الفقر»[6]. يبدو أن هذه الحكمة تتناسب أكثر والحالة النفسية للسندباد الذي يقر عزمه على تدارك الأمر واسترداد ثروته الضائعة. ويذكر فايل في ترجمته، على غرار غالان، إشارة لا توجد في النص العربي وهي من الأهمية بمكان، مفادها أن السندباد أخذ حديث سليمان عن أبيه[7]! يتذكر ذلك في الوقت الذي يجمع فيه ما تبقى من الميراث. فإذا كانت الممتلكات المادية قد ضاعت تقريبا فإن الوصية تظل سليمة. إلا أن الشيء الذي له دلالة بالغة، في هذا السياق، هو أن يستحضر السندباد النبي سليمان في بداية مغامراته (وحكايته، بما أنه يروي رحلاته بنفسه) كما يستحضره في النهاية عندما يقرر الإقلاع عن السفر (سوف نلاحظ أنه «يتوب» بجوار الجزيرة التي يوجد بها قبر سليمان).

يمكننا، عند هذه المرحلة من التحليل، ملاحظة التماثل الموجود بين مصير السندباد ومصير حاسب. فكلاهما يفقد والده : الأول في طفولته المبكرة، والثاني قبل أن يولد. وكلاهما يفقد ميراثه : الأول بتبذيره، والثاني في حادث الغرق. وكلاهما يحتفظ بجزء من الميراث : الأول بوصية (الحكمة السليمانية) والثاني بمخطوط يتكون من خمس ورقات. وكلاهما يسمع بسليمان : الأول من طرف والده والثاني من طرف ملكة الحيات.

ومع ذلك يبدو أن الحكايتين، في لحظة من اللحظات، تتباعدان عن بعضهما. فالسندباد يتوفر منذ البداية على ما تبقى من ميراثه، في حين يجهل حاسب كل شيء عنه ولن يستفيد منه إلا في النهاية. لكي تلتقي الحكايتان من جديد يلزم أن يفقد السندباد، بدوره، الثروة الهزيلة المتبقية ليعثر عليها بعد مرور وقت طويل.

والحال أن هذا ما سيحصل بالضبط، إذ يتمكن السندباد من شراء بعض البضائع بما تبقى له من مال، والسفر على متن أحد المراكب. وفي أحد الأيام ينزل صحبة رفقائه بجزيرة طالبا لقسط من الراحة، وما إن يوقدوا النار لطهو الطعام حتى تهتز الجزيرة فيأمرهم قائد المركب بالصعود لأن ما ظنوه جزيرة هو في الحقيقة ظهر سمكة كبيرة جدا نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدت النار أحست بالسخونة فتحركت. يتمكن التجار الذين التحقوا بالمركب من النجاة من الخطر، بينما يظل الباقون، ومن

6. غالان، I، ص. 232.

7. فايل، I، ص. 357.

جملتهم السندباد، يصارعون الأمواج، إلا أن السندباد يستطيع النجاة بفضل تمسكه بقطعة خشب، ويظل يراقب المركب يبتعد وعليه بضائعه بأسى بليغ. ثم إنه يصل إلى إحدى الجزر وهو خاوي الوفاض، و هكذا فإن وضعيته هنا تشبه وضعية حاسب تماما : أحدهما توجد ثروته في صندوق والآخر في مركب. وفي الحالين يوجد الميراث بعيدا عن المتناول، ويجب على الشخصيتين المحرومتين من السَّنَد الأبوي اتخاذ التدابير من أجل تحصيل شيء ما : المعرفة بالنسبة لأحدهما والثروة بالنسبة للثاني.

إن السندباد لم يفقد فقط كل متاعه، بل إنه أصبح معطوبا، إذ أن السمك أكل جزءا من أخمص قدميه، عندما كان تحت رحمة الأمواج. وهكذا عليه، لكي يسير، أن يدبّ أو يحبو من فرط ضعفه وعجزه ؛ ولم يسترجع قوته إلا بعد أيام فأخذ يقف معتمدا على عصا. وبما أن قدميه تورمتا فإنه يمشي متمايلا. هذه العاهة تجعله قريبا من حاسب الذي يعاني، بدوره، من نقص، لكن على المستوى الفكري حيث يعجز عن الدراسة ولا يفلح في اكتساب حرفة.

وحين يستقبله ملك الجزيرة، يكرمه ويجعله عاملا على ميناء البحر وكاتبا على كل سفينة تصل إلى البر. أصبح السندباد رجل الضفاف والعتبة، يمضي وقته في تسجيل وصول المراكب للجزيرة وإقلاعها، مستفسرا التجار المسافرين عن الطريق المؤدية إلى مدينة بغداد التي لا يعرفها أحد منهم ولم يسمع بها رغم شهرتها. إنه الوحيد، في ميناء يتردد عليه البحارة والتجار، المتأكد من وجود مدينة اسمها بغداد في مكان ما، مدينة بعيدة عنه بُعْدَ المركب الذي تركه يصارع الأمواج. ولأنه عاجز عن تحديد موقعه على خريطة العالم، فإنه يفقد كل مرجعيته وأصله، بل إنه يفقد اسمه أيضا. وهكذا فبعد أن يتلف ماله يعاين الآن، وهو مغلوب على أمره، تبديد كينونته.

الإرث، أي الأوراق الأبوية، في حكاية حاسب، تحفظه الأم وهي ا التي تسلمه إياه حين يطالب به، أما في حكاية السندباد فلا يرد ذكر للأم في أية لحظة ؛ لا أم للسندباد وإن كان له أب. وإذا كانت وظيفة الأم هي الحفاظ على الإرث، فمن الجلي أن هذا الدور يجب أن يلعبه قائد المركب حيث توجد ممتلكات السندباد، فلديه يجب المطالبة بها. وبالفعل فإن الأمور سوف تمشي في هذا الاتجاه، إذ سيتمكن السندباد، بعد وصول المركب إلى الميناء، من التعرف على القائد واسترجاع بضاعته والعودة إلى بغداد.

ومثلما أن حاسبا لا يتسلم الكتاب الأبوي إلا بعد تحصيله العلم بوسائله الخاصة، فإن السندباد لا يسترد ميراثه إلا بعد أن يثبت كفاءته في اقتحام الصعاب وتحصيل

الممتلكات بمجهود شخصي. إن التراث، في الحالين، هو إضافة يتم استجماعها في نهاية المطاف، أو زيادة يتم استقدامها من ماض كان إلى ذلك الحين مفقودا أو مستورا، أو هو مكافأة تتوج الاستحقاق، وتكريس للإبن الذي، بعد أن يكون قد ابتدع مساره الخاص، يلتقي بوالده.

توجد هذه السيرورة في عدد لا بأس به من حكايات **ألف ليلة وليلة**. كثيرون هم الأبناء الضالون واللامبالون غير المكترثين بالتقاليد. أما حالات الغرق، التي هي تبذير ضخم، فمن السهل إحصاء الحكايات التي تخلو منها. وحين يتعلق الأمر برحلة عن طريق البر، وهو أمر نادر، فإن قطاع الطرق يسلبون الإبن الثروة التي يرثها عن أبيه. من المفيد ملاحظة أن حاسبا والسندباد كلاهما لا يعيش مغامرة عاطفية، لأن ما يحركهما هو دافع آخر. ومع ذلك فتجربتهما يتم عكسها داخل الحكايات العاطفية : الحب معناه ملاحقة صورة امرأة أجنبية قد تكون جنية أحيانا، ومعناه الانفصال قسرا عن الأب، والابتعاد عن الفضاء العائلي ثم العودة إليه، وذلك بعد عدة أحداث ينبغي على البطل أن يثبت خلالها قيمته وجدارته معتمدا على نفسه. وفي كل مرة يرد موضوع الكتاب الغريق والتراث المضيّع.

يمكننا توسيع الأفق إلى سجلّ يبدو للوهلة الأولى مختلفا وذلك بالإشارة إلى أن الشعراء العرب القدماء لم يكونوا يجهلون مزايا الخراب الذي هو شرط لكل إبداع. فماذا يعني بكاؤهم النمطي على الأطلال سوى أن التقليد الشعري ينبغي أن يتصدع بالضرورة ويتجزأ لكي تكون القصيدة الجديدة ممكنة ؟ ومن المعلوم أن أبا نواس لم يكن يقبل أن تُفتتح القصائد بوصف الاطلال، إلا أن إصراره على ذَمِّ هذا العرف والحط من قيمته و**تخريبه** كان يصاحبه نوع من الانجذاب دفعه، مرات عديدة، إلى العودة إلى هذا الموضوع من جديد. وعلى كل حال فقد سبق له أن تلقن هو نفسه في بداية حياته الشعرية، فن تحطيم الذكريات، يعني فن ممارسة النسيان. فقد أجبره أستاذه خلف الأحمر على أن يحفظ ألف قصيدة عن ظهر قلب ثم أمره بعد ذلك بنسيانها[8]! وصار بفضل هذه الطريقة أكبر شاعر في زمانه. إن الخلق الشعري، كخلق العالم، لا يمكنه أن يقوم إلا على أساس سديمي. وإذن فإن أبا نواس ينتمي إلى العائلة نفسها التي ينتمي إليها كل من السندباد وحاسب.



8. أنظر الكتاب في الجزء الثاني من الأعمال الكاملة: الماضي حاضرا.

عند وصول المركب الى الميناء نجد أن السندباد ما يزال يتوكأ على عصا، لكنه سرعان ما يستغني عنها حين يسترد ممتلكاته، كما أن استرجاع الميراث يسعف على اندمال جروح القدمين، واسترجاع سلامة الجسد.

ومع ذلك، فقد كاد السندباد أن يطيل منفاه وأن يجر عصاه إلى آخر يوم في حياته، وذلك لأنه لم يتمكن من التعرف بسرعة على قائد المركب والبحارة والتجار مع أنه أمضى معهم وقتا طويلا. وبالمقابل، فهم كذلك لم يتعرفوا عليه بسهولة لأنهم ظنوا أنه قد مات. فكأن الشخوص أصبحت ذات أشكال متغيرة إثر عملية مَسْخ. هذا النسيان الذي يبدو غير معقول، تَخفّ حدته عندما نأخذ بعين الاعتبار تجربة السندباد في مجملها، أي السندباد الذي تخونه الذاكرة، والذي عليه أن يؤكد هويته ويتأكد منها.

السندباد إذن في الميناء يقوم بتسجيل حمولة المركب، فيخبره القائد أن بالمستودع بضائع قد غرق صاحبها في البحر، وأنه ينوي بيعها وأخذ ثمنها إلى أهل الفقيد. فقال للقائد: ما يكون اسم ذلك الرجل صاحب البضائع ؟ فقال : اسمه السندباد البحري. فلما سمع كلامه حقق النظر فيه فعرفه وصاح فيه : «ياريّس، اعلم أني صاحب البضائع التي ذكرتها، وأنا السندباد البحري»[9]. ويروي له طريقة نجاته والظروف التي جعلته يصيركاتبا على الميناء. إلا أن القائد يرفض تصديقه ويتهمه بالكذب، مما يجبر السندباد على رواية الأحداث وتذكيره ببعض الوقائع التي حدثت أثناء الرحلة والتي لا يعرفها غيرهما. فلكي يعرف بنفسه، عليه أن يتذكر الجزئيات وأمورا معينة وأحاديث هي أسرار يشترك فيها مع القائد، وبهذه الطريقة يتمكن من إثبات هويته. وعندما يسترد ممتلكاته يجد اسمه مكتوبا على الطرود، وهذا يعني أن المتاع والكينونة لا ينفصلان، إذ يستردهما السندباد معا وفي الوقت ذاته.

يجب أن تكون الكينونة مثبتة ومضمونة وإلا فإنها تتوارى. إن التعرف المتبادل هو الذي يكفل النسب ويحمي الاسم ويؤكد الوضع الاجتماعي، فضلا عن أنه هو سند الوقوف. هكذا يمكن للسندباد أن يقف على رجليه، وتغدو العصا عديمة الجدوى.

من أجل فهم علاقة الاسم بالأرجل فهما أفضل، يحسن بنا أن نحيل على ميدان بعيد جدا ظاهريا، ويتعلق الأمر بالحديث النبوي. يتألف نص الحديث من قسمين : **المتن**، وهو أقوال النبي، و**السند** أي سلسلة الرواة الذين يضمنون صحته. وإذا كان

9. ط. القاهرة، III، ص. 7.

المتن خاليا من **السند**، أو منقولا من طرف رواة غير ثقات، فإنه يصبح مشكوكا فيه ومرفوضا. ومن ثم فإن أقوال النبي لا تتبوأ مكانة النص المقطوع بصحته إلا إذا تكفل بنقله رواة يتحلون بالنزاهة والثقة ويعتبرون بحق «حملة الحديث». فالرواة، بالنسبة لنص الحديث، هم كالقوائم بالنسبة للجسد[10]، إذ يحملونه ويسندونه ويجعلونه في منأى عن التدليس، ويحفظونه من النسيان بنشره بين الناس، أي بـ«حمله» بواسطة «قوائم» أخرى. ويسمى الحديث المقبول كليا حديثا «صحيحا». بصورة مماثلة يسترجع السندباد صحته، أي الاستعمال الكامل لرجليه، منذ اللحظة التي يتعرف عليه فيها القائد. يمكنه الآن أن يمشي بسهولة، هو الذي كان، من قَبْل، يزحف أو يتوكأ على عصا.

يقع مشهد التعرف في نهاية السفرة الأولى، وسيتكرر في الأسفار الموالية مع بعض الاختلافات التي يحسن بنا فحصها. في بداية السفرة الثانية، ينام السندباد أثناء توقف قصير، وعندما يستيقظ من النوم يكون المركب الذي يحمل بضائعه قد رحل. وسيكتشف فيما بعد وادي الماس، ثم يعود الى بغداد محمّلا بخيرات كثيرة. أما بضائعه فيبدو أنها ضاعت إلى الأبد. في نهاية سفرته الثالثة ينقذه بعض البحارة بعد سلسلة من الأهوال التي تعرض لها. ولأنه منهوك القوى فإنهم يكسونه ويقدمون له المأكل والمشرب، وهكذا يسترجع قواه حتى يُخيّل إليه أن الأهوال التي رواها بتفصيل لمن أنقذوه، ليست إلا ضربا من الأحلام. ثم إن المركب يرسو بإحدى الجزر فينزل التجار للاهتمام بتجارتهم. يقترح قائد المركب على السندباد أن يتكلف ببيع بضائع أحد الذين افتقدوا، وذلك مقابل أجر يؤخذ من الأرباح، على أن يعطي ثمن البضاعة، فور الرجوع إلى بغداد، الى وَرَثَة المسافر أو إلى هذا المسافر إن كان ما يزال على قيد الحياة. وعندما يقبل السندباد الاقتراح يأمر قائد المركب البحارة بنقل البضائع إلى الشاطئ، وعندما يسأله كاتب المركب عن الاسم الذي ينبغي تسجيله، يرد القائد بأن صاحبها يسمى السندباد البحري. وما إن يسمع السندباد هذا الاسم حتى يضطرب، لكنه يتريث في التعريف بنفسه طالبا من القائد أن يصف له صاحب البضاعة. عندها يصيح قائلا : «إني أنا السندباد البحري[11]»، وعندما أبى القائد أن يصدقه كان عليه أن يبرهن، من جديد، على هويته ويثبتها بسرد جميع تفاصيل مغامراته. لكنه لا يفلح، هذه المرة، في إزالة الشك وسوء الظن، وكان يجب على أحد

10. انظر : Ignaz Goldziher, *Études sur la tradition islamique*, op. cit., p. 172.

11. ط. القاهرة، III، ص. 16.

التجار الذين صادفهم أثناء سفرته الثانية في وادي الماس أن يتذكره ويؤكد أقواله لكي يعود كل شيء إلى طبيعته. وهكذا لا يسترجع السندباد ممتلكاته التي ضاعت منه في بداية السفرة الثانية إلا في نهاية السفرة الثالثة.

وكما هي الحال في المشهد السابق، فإن الذاكرة هنا تعقب النسيان، والتعرف يعقب الإنكار، والسلامة تعقب المرض (أو الوَهَن)، والاستمتاع بالمال يلي الحرمان، والعودة إلى الأهل تلي الفراق، والاحتفال بالاسم يلي التجرد منه. وفي المشهدين معا يستمع السندباد إلى حكايته وهي تُروى من طرف شخص آخر، أي من طرف القائد. تذكرنا هذه الوضعية بأوديسيوس الذي يخفي وجهه، عند الفِياكيّين ، وينتحب حين يغني المنشد دِيمودوكوس عن الحصان الخشبي وعن أعمال الرجل الكثير الحِيَل[12]. فحكاية السندباد، والذي يعتقد الجميع أنه ميت، هي حكاية شخص آخر، بل هو بدوره يعتقد أنه عاد إلى الحياة بعد أن كان قد مات: «وأحياني الله بعد موتي»[13]. لقد كان يسمى السندباد في حياة سابقة أو في الأحلام، وهكذا فإنه نسي دوره وعليه أن يتعلمه من جديد. بل يبدو أنه نسي إسمه، أو أنه لا يذكره جيدا. ألم ينتظر الحصول على المعلومات الكافية عن شخصه قبل التعريف بنفسه ؟ فبفضل رواية القائد البحري استرجع ذاكرته ورجع إلى ذاته، وجدد صلاته بإسمه، بكينونته وبماله. وهكذا أطلق صرخة شديدة جراء هذا الطابع المفاجئ للكشف.



يروي السندباد، في نهاية السفرة السادسة، مغامراته للخليفة هارون الرشيد الذي يأمر المؤرخين بكتابتها. وإذا كانت الكتابة تتدخل في هذه اللحظة بالذات ولا تنتظر نهاية السفرة السابعة، فالسبب هو أن حكاية السندباد كانت تحتوي، في البداية، على ستة أسفار فقط. وليس من شك أن الحكاية قد نُظِر إليها على أنها مفتوحة وغير مكتملة، وأن السحر الذي يتمتع به العدد «سبعة» من شأنه أن يعطيها نهاية مرْضية، لا رجعة فيها[14]. ثم إنه كان من اللازم على السندباد، الذي يأخذ العبرة من رحْلاته، أن «يتوب». والجدير بالذكر أن توبته ستكون بحافز من سليمان الذي كان سببا في اتخاذه لقرار السفر كما

12 . **أوديسة هوميروس**، الانشودة الثامنة.

13 . ط. القاهرة، III، ص. 15.

14 . انظر : أندري ميكيل، المرجع السابق، ص. 99.

سبقت الإشارة إلى ذلك. هذا الصدى يجعل السفرة السابعة بعيدة عن كونها مجرد إضافة، وتعتبر تتمتة ضرورية إن على المستوى الدلالي أو الجمالي.

ومرة أخرى يتعلق الأمر بعاصفة[15]. يصعد قائد المركب إلى أعلى الصارية، يلتفت يمينا وشمالا ثم يخبر المسافرين بأن الريح قد دفعتهم إلى تخوم بحار الدنيا، وبأنهم مهددون كلهم بالموت. بعد ذلك يفتح صندوقه ويخرج منه كيسا من قطن يستخلص منه مسحوقا يقوم بشمه بعد أن يبلله بالماء. وبعد انتهائه من هذه العملية الطقوسية يتناول كتابا صغيرا من الصندوق، ويتصفحه ثم يخبرهم بأن الأرض التي يوجدون بجوارها تأوي قبر سليمان، وأن أي مركب يدنو منها يبتلعه الحوت ووحوش البحر. وما يكاد ينهي كلامه حتى تحصل الكارثة. في هذا الموقف ينذر السندباد على نفسه، وهو بين الأمواج المتقاذفة، ألا يعود إلى السفر ثانية إذا ما نجا من الغرق. لقد رجع لعقله وتاب عن طمعه[16]. السفر مرادف للمغالاة، إذ أن السندباد لا يرغب في الثروة (إن له من المال ما يجعله يعيش في بحبوحة من العيش مدى الحياة) بقدر ما يرغب في الحصول على الخاتم السحري الذي يمنح القوة. صحيح أنه لم يسبق له أن عبر عن رغبته في الاستيلاء عليه وصحيح أن العاصفة هي التي قادته نحو المغارة التي تضم تابوت سليمان، الا أن مجرد حضوره في مكان ممنوع ومحرم، يكفي ليجعل منه شخصا منتهكا. ومن ثم فإن سليمان الذي تدخل في بداية المغامرة السندبادية كي ينفخ القوة اللازمة للحركة، يبرز في النهاية ليرسم حدودا لا يجب تجاوزها.

يذكرنا هذا المقطع بحكاية الحكيم دانيال[17]، مع فرق يتجلى في كون هذا الأخير يخفي المخطوط في صندوق، في حين أن قائد المركب يخرجه من صندوق : في الحالين يتم الحديث عن مخطوط على خلفية كارثة. ثم إن دانيال والسندباد كلاهما ينجو من الغرق : الأول ينقذ قسما من كتبه، أما الثاني فإنه لا ينقذ كتاب القائد ولا يفكر في ذلك مطلقا، بل يكتفي برواية الظروف التي يضيع فيها ويكشف عن مضمونه. أما الملامح التي

15. هناك روايتان لسفرة السندباد السابعة، لم أعتمد على رواية غالان التي تبدو تافهة بالمقارنة مع الرواية التي نجدها مثلا في طبعة القاهرة وفي ترجمة ماردروس.

16. ط.القاهرة III.ص. 32.

17. انظر أعلاه، ص. 48-49.

تقربه من عفان فإنها أوضح[18]. فعندما يعلم هذا الأخير، من خلال أحد الكتب، بمكان قبر سليمان، يقوم بعبور البحور السبعة صحبة بلوقيا. وما يكاد يمس الخاتم السحري حتى يستحيل رمادا بسبب إحدى الحيات التي تقذف اللهب من فمها. فالكتاب، والحية التي تحرس الخاتم، ومعاقبة المنتهك : هي العناصر نفسها التي تربط السندباد بعفان.

يتوب السندباد لكنه ليس قابلا للتقويم. فما يكاد ينجو من الغرق حتى يراوده التفكير في التحليق في الهواء. يلاحظ في إحدى البلدان التي حل بها، أن رجالها يطيرون إلى أن يصلوا إلى عنان السماء بفضل أجنحة تنبت لهم مرة واحدة كل شهر (عملية الانسلاخ هذه تتم في أول كل شهر، يعني عند ظهور القمر). يقدم السندباد، وهو الذي سبق له أن عرف أسرار البر والبحر والعالم السفلي، على العروج إلى السماء متمسكا بأحد الرجال الطيور[19]. وعندما يسمع تسبيح الملائكة يتعجب من ذلك فيسبح لله ويحمده، لكن سرعان ما تنطلق نار من السماء تلقيه أرضا. سيعلم فيما بعد أن الرجال - الطيور هم «إخوان الشياطين»، وأنهم لايذكرون الله[20]. يبدو أن هذا المشهد مستوحي من الآية القرآنية الكريمة التي تتحدث عن الجن الذين يجدون «شهابا رصدا» حينما يحاولون، عند تحليقهم، اختلاس أسرار السماء (سورة الجن، 8-9). إن الاقتراب من العالم العلوي، أي من ميدان المعرفة، ممنوع، مثلما أن الاقتراب من قبر سليمان، الذي هو ميدان السلطة، ممنوع كذلك. هكذا تعاقب النار، في الحالين معا، مَنْ لَمْ ينتبه إلى المنع والتحريم[21].

يسعى السندباد، من خلال روايته لمغامراته، إلى أن يعطي الانطباع بأنه لا يطمع في

18. انظر أعلاه، ص. 50.

19. لقد سبق له في سفرته الثانية أن حلق في الهواء مربوطا بعمامته بأحد أصابع الرخ، إلا أنه كان مجبرا على ذلك لمغادرة إحدى الجزر المقفرة والالتحاق ببني جنسه.

20. ط. القاهرة، III، ص. 35. يرد تحريم ذكر اسم الله كذلك في حكاية الصعلوك الثالث (I، ص. 41)، فقد أوشك هذا الأخير على الهلاك غرقا لمخالفته لهذا التحريم. وقد أشار شارل بودوان إلى أنه في موضوع الـخَرَس، «تلتقي معاني الفطام والبتر والعقاب». (Le Triomphe du héros, Plon, *Paris, 1952, p. 180*). هذا الموضوع «يلتقي، علاوة على ذلك، بموضوع الفضول المحرم والأصول التي ينبغي السكوت عنها (...). ترتبط تجربة الصمت بفكرة الخلاص. والصمت يعني الجهل» (المصدر نفسه، ص. 181).

21. يرى السندباد، بعد سقوطه، حية تمسك رجلا في فمها، فيقوم بقتلها وتخليص الرجل. بهذا الصنيع المحمود، يتحرر من الذنب الذي ارتكبه وهو يعرج إلى السماء، ويمكن القول بأنه هو الذي كانت الحية تبتلعه إلى ما تحت سرته.

مجاوزة ذاته بقدر ما يرغب في مجرد الاستمرار في كينونته. لكننا نستشف من السفرة السابعة أنه يتحرك بدافع بروميثيوسي مماثل لذلك الذي حرك، من قبل، الحكيم دانيال في بحثه عن الخلود، وعفان في بحثه عن الخاتم. في جميع الحالات ينطلق هذا الدافع مباشرة بعد قراءة كتاب يكشف عن الوسيلة التي بواسطتها يتم اكتساب سلطات تتجاوز الوضعية البشرية. وإذا كان كل من دانيال وعفان قد وهبا حياتهما ثمنا لطموحاتهما المفرطة، فإن السندباد يعود أدراجه إلى أهله قانعا راضيا بثروته ومصمما على ألا يعود إلى الطمع في المعرفة والسلطة الساميتين. وعلى كل حال، فإنه لم يغادر بغداد إلا طلبا للثروة. يعود من سفرته الأخيرة، والتي استغرقت سبعا وعشرين سنة[22]، رصينا وغير نادم على أنه السندباد.



هناك أمر جدير بالإشارة، وهو أنه كلما غادر السندباد بلاده يكون البحر غاضبا وساخطا ومخيفا، إذ يقوم بتغيير اتجاه المركب أو تكسيره، معرقلا، بذلك، كل مشروع. إلا أنه، عند الرجوع، يكون البحر رؤوفا وهادئا. هكذا يبدو البحر بمثابة ألوهية ملتبسة، آهلة بالغيلان، مكتظة بالكنوز، شريرة وخيّرة، معادية ومتواطئة. وإذا كان السندباد يعتبر الغرق والتيهان بمثابة عقاب يستأهله، فإن عودته السليمة يجب أن تُؤَوّل بوصفها نتيجة المصالحة والعفو. وحالما يعود التآلف، يهدأ البحر وتنطلق ريح ودود معتدلة تنفخ شراعات المركب. لقد احتاج أوديسيوس إلى عشر سنوات ليعود إلى إيطاكا بينما يعود السندباد إلى بغداد في لمح البصر.

يلخص المشهد المتعلق بالحصان البحري، وأنثى الخيل، في السفرة الأولى، تلخيصا جيدا تجربة السندباد : أنثى الخيل مربوطة على الساحل، بعد ذلك يخرج الحصان البحري من الماء بفعل رائحة الأنثى ويقضي منها وطره. ثم يحاول أخذها معه، غير أنها لا تستطيع ذلك نظرا للرباط المحكم (حسب ترجمة غالان يريد أن يفترسها)[23]. في هذه اللحظة يخرج السّيّاس الذين كانوا مختفين، فيطلقون صرخات قوية تفزع الحصان البحري وتجبره على العودة إلى البحر. وهكذا يولد فيما بعد، على إثر هذا الاتصال بين الحصان البحري والأنثى، مهر تساوي قيمته كنزا بكامله.

22. ليست هناك إشارة إلى مدة الاسفار السابقة.

23. غالان، 234، I.

تجري أحداث هذا المشهد، الذي يتكرر شهريا عند ظهور الهلال (عند الحدود الفاصلة بين الحياة والموت[24])، في الساحل، على ضفة الماء، في فضاء فاصل بين الأرض والبحر، فضاء ينتمي، على التوالي وحسب حركة المد والجزر، إلى المادة الصلبة والمادة السائلة. فالماء «يغطي» الأرض، يخصبها ثم ينسحب. إن اللقاء مبارك : إذ المهر الهجين الناتج عنه، باستفادته من مزايا الجاف والرطب يعتبر أجمل وأندر من الأمهار العاديين.

ورغم ذلك، فالفرق بين الأرض والبحر يظل ثابتا، إذ لا ينبغي أن يكون بين هذين العالمين انصهار كلي، اللهم إلا إذا كان خفيا وعابرا ومتقطعا. يحاول الحصان البحري أخذ الأنثى معه إلى إقامته المائية، لكن عقالا قويا يشدها إلى الأرض. وعليه أن يعود إلى البحر مطرودا من طرف السياس الذين لا يفكرون أبدا في الإمساك به، لأنه سيفقد، بلا شك، خارج العنصر البحري، مزاياه الملحية، وقد تتبخر رطوبته ويصبح جافا وشبيها بالجياد الأرضية. العَجَائبيّ يأتي من البحر وإليه يعود، إنه لا يغمر الأرض بل يكتفي ببلّ الساحل بأمواج سرعان ما يقوم بسحبها. لكن فتنته من القوة بحيث تجذب الأخرق الذي فك حبل رباطه إلى الأعماق. البحر يدوي بغناء عرائس البحر، ولكي لا يستسلم المرء لإغرائهن، عليه أن يربط نفسه، مثل أوديسيوس، بالصارية. ومادامت الأنثى «مربوطة» فإنها في منأى عن الخطر وستبقى على اليابسة. تنتمي لفظة عَقْل الى الأصل نفسه الذي تنتمي إليه لفظة **عَقَل** التي تعني «ربط، قيّد، وَضَع الأصفاد»، ولفظة **عِقال** التي تعني الوثاق. فبفضل العَقْل - العِقال يحترس السندباد من تجاوز الحدود والمخاطر المجهولة والرحلات اللانهائية. فمهما تقوده أسفاره البحرية إلى أصقاع بعيدة فإنه يظل مشدودا إلى أرضه الأصلية، إلى نسبه وتاريخه.

يتوارى الحصان في الماء، ولن يتمكن السندباد، الذي رآه بأمّ عينه، من رؤيته فيما بعد، وذلك لكونه لا يعود على عقبيه : فكل سفرة من أسفاره تعد مغامرة جديدة. ورغم أنه يحب السفر فإنه لا يعبر، في أية لحظة، عن رغبته في أن يشاهد للمرة الثانية ما سبق له أن شاهده. وعلى أية حال، فهذا أمر مستحيل بالنسبة له. وهكذا حينما يُسأل، ذات يوم، عن أحد البلدان البعيدة يجيب بأنه يجهل اسمه والطريق المؤدية إليه[25]. فعالم الغرابة لا

24. يتم مسخ الرجال - الطيور عند بداية كل شهر. تحدث التزاوجات الغريبة (الأنثى البرية / الحصان البحري) واللقاءات المفاجئة ما بين الفضاءات (أرض / سماء، بر / بحر) وما بين الأنواع (رجال / طيور) تحت تأثير القمر.

25. ط. القاهرة، III، ص. 31.

يوجد على أية خريطة، إذ يتم الدخول إليه على إثر كارثة ولا يرجع إليه المرء أبدا. صحيح أن السندباد يرى طائر الرخ مرة ثانية، لكنه لا يرى آكلي البشر ولا سائر أنواع الوحوش ولا البحارة الذين أنقذوا حياته ولا الملوك الذين أحسنوا معاملته. إن مصير المشاهد العجيبة التي تبرز أمام عينيه لا يختلف عن مصير الحصان البحري : تخرج من البحرلمدة قصيرة، أي الوقت الكافي لإثارة الإعجاب والدهشة، ثم تتوارى إلى الأبد. لكن إذا لم تتم زيارة المناطق العجيبة سوى مرة واحدة فإنه بالإمكان الحديث عنها كلما رغب المرء في ذلك. إنها تعاود الظهور أثناء زمن السرد وتبدو فخمة متألقة خلف حجاب رقيق من الضباب البحري.

إن بغداد بدورها، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، كادت أن تمحى من الخريطة، إذ لا تعرف في العالم الغريب وتصبح وهماً، إمكانيةً بعيدةً وغامضةً، هامشا مبهما وسديميا. لكن السندباد يعود إليها عاجلا أو آجلا. يعود إليها سبع مرات (ثم إنه عندما يمخر عباب البحر يترك في بغداد شخصا آخر يطابقه هو السندباد البري الذي يزاول مهنة الحمال). إن بغداد هي مدينة العودة، بينما كل ما يوجد وراء البحر متحرك وعابر، وتعمل الأمواج على إزالة ومحو كل أثر وبالتالي كل أمل في اللقاء.



في العالم الغريب، وكلما نجا السندباد من خطر ما، ينبغي أن يروي حكايته لمن ينقذوه أو إلى من يصادفهم في طريقه. كما أن عليه كلما عاد إلى بغداد، أن يروي مغامراته إلى الأقرباء والأصدقاء. وأخيرا عندما يتوب عن السفر ويستقر بصفة نهائية بمسقط رأسه حيث يُعْرَف ويُعْتَرَف به، سيجبره لقاء، غير منتظر على أية حال، على القيام بحكي رحلاته مرة أخرى. إنه يجد نفسه، بالفعل، في مواجهة حمال يُسمّى... السندباد (هندباد، حسب ترجمة غالان)، أي يجد نفسه وجها لوجه أمام شخصية تحمل اسمه، هو الذي عانى كثيرا من أخطار فقدان الهوية. يجد نفسه أمام نظير له : السندباد البري، رجل فقير الحال يكسب قوته بنقل أحمال الناس على كتفيه. يجوب السندباد الحمال طيلة النهار أزقة بغداد متتبعا المسارات التي يحددها له من عهدوا له بحمائلهم. بعبارة أخرى لا يختار اتجاهه، وهو في ذلك يشبه السندباد البحري الذي ترميه نزوات البحر الى سواحل لا تخطر بالبال.

إن موجة من الحرارة هي التي تقود الحمال الى بيت البحري الذي لا يعرفه. يضع حمولته وهو منهوك القوى ثم يجلس على مصطبة قرب الباب ويلقي نظره على الداخل حيث يرى بستانا عظيما وحركة دائمة للخدم، كما تنتهي إلى أنفه رائحة الأطعمة اللذيذة. يتعجب ويرفع طرفه إلى السماء متوجها إلى الله عبر قصيدة كلها يأس واستسلام، يقارن فيها حياته البائسة بحياة البحري الذي يتمتع بخيرات عظيمة ويعيش حياة البذخ. ليس خطابه بدافع حسد أو نقمة، بقدر ما يحركه دافع الاندهاش أمام لغز من الألغاز : لـماذا هو وليس أنا ؟ نبرة ملؤها الاحترام والتوقير بيد أنها تطرح مسألة العدالة الإلهية.

لا يَجْتَرّ الحمال هذه الأفكار داخل مكنونات قلبه، بل يفصح عنها بصوت مرتفع جدا إلى درجة أن البحري يسمعه ويدعوه إلى الدخول : «مرحبا بك ونهارك مبارك، فما يكون اسمك وما تعاني من الصنائع ؟ فقال له : يا سيدي اسمي السندباد الحمال وأنا أحمل على رأسي أسباب الناس[26] بالأجرة. فتبسم صاحب المكان وقال له : اعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري»[27].

إن السؤال الموجّه إلى الإله لا يبقى بدون جواب : يقوم البحري بتفسير سر نجاحه وسعادته للحمال الذي يقبل شرعية وضعية نظيره. وهكذا، فالحكي الذي يقوم به البحري هو احتجاج واعتراض ورد فعل على استفزاز وإنكار، وعلى تأويل مغلوط في نظره. لقد كان يروي في الأصقاع النائية حكايته من أجل البقاء على قيد الحياة أو من أجل استرداد اسمه وممتلكاته، أما الآن فإنه يوجد في بيته ويتمتع بكامل كينونته ولا يعاني من أي نقص أو حرمان. إلا أن قصيدة الحمال تجبره على اللجوء، من جديد، إلى الحكي لتبرير بحبوحة عيشه. وسيحتاج إلى سبعة أيام لرواية أسفاره. لنوضح أن السندباد، وخلافا لشهرزاد التي تتكلم ليلا وفي جو من الحميمية، يعرض حكايته في واضحة النهار ولا يخاطب الحمال فقط بل جماعة غير محددة توجد كذلك في بيته : «اعلمو يا سادة...» وما دفعه أكثر إلى التبرير هو أن هذه الشخصيات استمعت مثله إلى قصيدة الحمال. ينبغي عليه إذن أن يمنح الشرعية لموقفه أمام الحمال وأمام الجماعة في الوقت نفسه.

يبدو أن الابتسامة التي يبديها عندما يعلم بأن الحمال هو سَمِيّه، هي ابتسامة تواطؤ وتضامن. فكونهما يحملان الاسم نفسه يجعلهما مرتبطين، إن صح القول، برابط القرابة،

26. أحمالهم (المترجم).

27، المصدر نفسه، ص. 3-4.

أي برباط عائلي. يعتذر الحمال في خجل لكونه تطاول على البحري، لكن هذا الأخير يقول له : «لا تستحي فأنت صرت أخي»[28]. ومع ذلك فقد يؤدي هذا الاشتراك الإسمي إلى الإحساس بنوع من الألفة المقلقة، ومن واجب البحري أن يعبّر عن اختلافه لكي يحمي كينونته وماله، إذ من المحتمل أن يطرده الحمال فعلا ويحل محله. ألا يسمى السندباد ؟ وبالتالي أليس بإمكانه المطالبة بحقه في ممتلكات السندباد الآخر ؟ ألا يوجد، في النهاية، في وضعية مماثلة لوضعية البحري الذي كانت تضيع منه بضائعه في الماضي، وكان يطالب بها بإلحاح لمجرد أن اسمه كان مسجلا عليها ؟

ولكي يدفع عنه هذا التهديد، يُظْهِر البحري، من خلال إعلانه عن التآخي، الاختلاف والتعارض بين البحر والبر : هما عالمان ينبغي أن يبقى كل واحد منهما في الحدود المخصصة له. تبتلع الأرض، إذن، عويلها وتنصت صامتة إلى الصخب الذي تحدثه الأمواج. وحده البحر يتوفر على حكاية : «يا حمال اعلم أن لي قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وماجرى لي من قبل أن أصير إلى هذه السعادة وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه، فإني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة»[29]. إن وظيفة الحكي هي أن يبين للحمال أن الأرزاق ليست موزعة بكيفية اعتباطية ومزاجية، وأن هناك منطقا يتحكم في النصيب المخصص لكل فرد. إنه منطق التاجر، وحجة مبنية على الوزن والميزان : فسعادة البحري هي تعويض عن الآلام التي كابدها. فكلما ازدادت الآلام، زادت الثروة والغنى. ولئن كان الحمال يعيش حياة الشظف ويجر ثقل بؤسه، فلأنه بكل بساطة، لم يؤد الثمن اللازم لكي يستحق الثروة. وما إن ينتهي البحري من حكايته حتى يعيد القول : «فانظر يا سندباد يا بري ما جرى لي وما وقع لي وما كان من أمري، فقال السندباد البري للسندباد البحري بالله عليك لا تؤاخذني بما كان مني في حقك»[30]. وبهذا الاعتراف المنتزَع من الحمال تنتهي الحكاية. فمن أجل الحصول على هذا الاعتراف قام البحري بحكاية أسفاره السبعة كما تبين من قَبْلُ.

---

28. نفسه، ص. 4. إن «خجل» الحمال نتيجة لخطأ مزدوج يتصل بالفضول الممنوع : فقد نظر أولا إلى داخل بيت البحري، ثم رغب في معرفة أسرار العدالة الإلهية.

29. نفسه، الصفحة نفسها.

30. نفسه، ص. 35.

لقد تم تقويم وإصلاح التشابه الإسمي الموجود بين الشخصيتين بنعت يتصل بالمادة (البحر/ البر) التي يرتبط بها كل واحد منهما. إن السندباد البري هو «البديل الضّدّي» للسندباد البحري، فلو كان قد ركب البحر وعرف عواصفه لعرف مصير البحري، ولو لم يسافر هذا الأخير لعرف قدر الحمال. غير أن الصورة ليست واضحة مادامت المرآة تعكس الشخص نفسه والآخر، إذ أن البحري يشده الحنين إلى البر رغم ارتباطه بالعنصر المائي[31]. والحمال من جهته يقع تحت جاذبية الماء ويتخلص من ثقل البر بإلقاء حمولته على عتبة بيت البحري حيث يوجد، كما يقول النص، هواء معتدل وكنس ورش[32]. يقوم الحمال، على طريقته الخاصة، بسبعة أسفار، إذ يذهب كل صباح إلى بيت البحري، يغادر البر ليمخر عباب البحر ثم يقفل راجعا في المساء إلى بيته حاملا معه مائة مثقال من الذهب.

البحر، كما يقول الشعراء[33]، جواد ولا حدّ لعطاءاته. ثم إنه ينبغي على البحري أن يساعد «أخاه»، فضلا عن أنه بذر لوحده، في الماضي، ميراث أبيه. لكن ما يدعو إلى الاستغراب، في مستوى أولي، هو نوع التعاقد الذي يربط الشريكين ضمنيا : أَنْصتْ إليّ وأُعطيك ذهباً. جَرَت العادة أن يكافئ المنصت إلى الحكاية، أي المروي له، الراوي. غير أن ما يجري هنا هو العكس، فالراوي يكافيء المروي له. مكافأة على إنصاته يتلقى الحمال، كل يوم، مائة مثقال من الذهب من البحري. لا وجود حسب علمي، ماعدا في العلاقة التي تربط المحلل النفساني بزبنائه، لمثل هذا التعاقد في أي أدب سردي.

بيد أن هذا الاستغراب يزول عندما ينتبه المرء إلى أن الحمال في الحقيقة **يتكفل** بالبحري عن طريق الإنصات إليه.

فعندما وضع الحمال حمْله على مصطبة الباب كان قد تخفف من العبء الذي يثقل كاهلَه (وهذه سمة أخرى تربطه بالبحري الذي يفقد حمولته عند عتبة العالم الخارجي الغريب الذي يدخله خاوي الوفاض ومستعدا لأن يضطلع بمسؤولية حمولة جديدة ذات نوعية مخالفة). لن يتعلق الأمر فيما بعد بمزاولته لمهنته، لأنه ينشغل بشيء آخر : هو التردد على البحري والإنصات الى حكايته. صار يتلقى الآن ذهبا مقابل إنصاته، هو الذي كان يحمل أثقال الناس مقابل أجر.

31. انظر : أندري ميكيل، مرجع مذكور، ص. 93.

32. ط. القاهرة، III، ص. 2.

33. في قصائد المدح لابد أن يقارن جود وكرم الأمراء بجود وكرم البحر.

ومع أنه لم يعد حمّالا فإن النص ما يفتأ يطلق عليه اسم السندباد الحمال. يحتفظ بهذا النعت رغم أنه أقلع عن حمل الأثقال. ذلك أنه يحمل الآن حكاية البحري ويتكفل برحلاته، ويوما عن يوم يتزايد الثقل. فأنْ ينصت المرء بانتباه الى حكاية ما، فإن ذلك يعد جهدا وعملا يستحق مكافأة وأجرا. يتكفل الحمال بتجربة البحري برمتها، يحمل على رأسه ثقل حياته، هو المسؤول عنها، تماما كما كان مسؤولا عن الحمائل التي يأتمنه الناس عليها. إن الأثقال التي كان ينقلها لم تكن له، كما أن حكاية البحري ليست حكايته، إلا أنه في الحالين مؤتمن على ممتلكات الآخرين. وهكذا فهو لم يضع عنه ثقلا إلا ليحمل آخر، وسوف يظل «حاملا» لحكاية البحري الى آخر يوم من حياته، وذلك بالمعنى الذي يقال فيه عن رواة الحديث بأنهم «حَمَلَة الحديث»[34].

ولا يختلف سلوك البحري،من جهته، عن سلوك البري، إذ يتخلص من حكايته ويلقيها على الحمال، لكنه يلتزم بالتعهد والتكفّل به[35]. فكل منهما يتحرر من عبئه، وكل منهما يتحمل مشاق الآخر.

34. باستطاعته أن يكون راوي حكاية البحري. لابد من الإشارة إلى أنه يواصل السير على قدميه، وهو يجوب الطريق التي تفصل بيته عن بيت «أخيه»، يوميا في الاتجاهين معا. إن حركيته (التي هي صورة للمد والجزر) تتعارض مع سكون البحري الذي صار إنسانا مُقْعَداً بكل ما للكلمة من معان، وذلك نظرا لعدم خروجه من بيته والتصاقه النهائي بمكانه.

35. «احملوا بعضكم أثقال بعض» (**رسالة بولس إلى أهل غلاطية**، 2، IV).

مدينة الأموات

«الإنسانُ الذي لا يَقْوَى على معارضة ماضيه لا ماضي له،
أو بالأحرى لن يتمكن أبدا من مغادرته، إنه يعيش فيه باستمرار»

Schelling, Die Weltalter.

«هنا توجد تخوم البحر المتجمّد حيث جرت في أوائل فصل الشتاء الأخير معركة جسيمة وغادرة بين الأرِسْمابّيين وبين السائرين فوق السحب. وعندها تجمّدَ الكلام وصراخ الرجال والنساء في الهواء (...) والآن، وبعد أن مرت قساوة الشتاء وحلت السكينة واعتدل الجو، ذاب الصراخ وبلغ الآذان».

Rabelais, Le Quart livre.

عندما كان أحد العفاريت يتمرد، كان النبي سليمان يحبسه داخل قمقم من نحاس، ثم يلقي به في البحر. لم يتجشم أحد بعد وفاته عناء إخراج القماقم من أعماق البحر وتخليص العفاريت. وبعد مرور ثمانية عشر قرنا، يسحب أحد الصيادين الفقراء شبكته ليجد فيها قمقما، وبدون مبالاة يقوم بفتحه، وسرعان ما يطلع منه عفريت رهيب. يوجد هذا الموقف المباغت والمثير، في حكاية الصياد والعفريت المشهورة[1].

1. انظر حول هذه الحكاية : عبد الفتاح كيليطو، **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 21-32.

لا يقتصر ورود موضوع القماقم السليمانية على **الليالي**، بل هناك قصة يهودية تشير إلى أن سليمان قد أمر، في أحد الأيام، بأسر روح شريرة كانت تعيث فسادا في الأرض. وبعد ذلك بقليل يلمح في قصره قمقما يقبل نحوه ساجدا، يتعلق الأمر بالروح المحبوسة التي كانت تظهر طاعتها على هذا النحو[2].

بحبسه للعفاريت، يحقق سليمان هدفين اثنين : من جهة، يعاقب المذنبين، ويطلع، من جهة أخرى، على قوته ومجده كل من سيقوم إن عاجلا أو آجلا بفتح القماقم. تحمل هذه القماقم، المختومة بالرصاص، خاتم سليمان. مبدئيا لا أحد له الصلاحية بفتحها، لكن كيف يمكن مقاومة الرغبة في معرفة محتوياتها ؟ ذات يوم إذن، يتم التجاسر على الممنوع ويروي العفريت المفرج عنه حكايته. وعليه، فإن العفريت رسالة موجهة للأجيال القادمة، وضرب من المخطوطات المحبوسة في زجاجة[3].

يعود اللقاء مع العفريت، في حكاية الصياد، إلى الصدفة، أما في حكاية مدينة النحاس[4]، التي سينصب عليها اهتمامنا الآن، فإن اللقاء مع العفريت مرغوب فيه ومطلوب. فخلال «مباحثة في حديث الأمم السالفة»، يعلم الخليفة عبد الملك بن مروان أن الله تعالى لم يُعْط أحدا مثلما أعطى سليمان، وأنه وصل إلى ما لم يصل إليه أحد. وعندما يرد ذكر القماقم يعبر عن رغبته في رؤية بعض منها. ويخبره أحد الحاضرين، ويسمى طالب بن سهل، أن رجلا نزل في مركب مع جماعة قاصدين بلاد الهند (أو صقلية حسب الطبعات)، ولم يزالوا سائرين إلى أن دفعتهم الريح ليلا إلى سفح جبل بالغرب حيث شاهدوا في الصباح أقواما سودا، عراة الأجساد كأنهم وحوش وهم يصطادون القماقم السليمانية.يكلّف الخليفة طالبا بن سهل والأمير موسى، الوالي على المنطقة الغربية للإمبراطورية، بأن يحملا إليه هذه القماقم. هكذا يقومان برحلة طويلة يرشدهما خلالها عبد الصمد بن عبد القدوس الصمودي، وهو شيخ كثيرالسفر بَرّاً وبحرا، ليعودا في النهاية ومعهما اثنا عشر قمقما. يفتحها الخليفة، الواحد تلو الآخر، وفي كل مرة يخرج جني ويصيح قبل أن يختفي : «التوبة يا نبي الله».

2. انظر : L. Grinzbert, The Legends of the *Jews, Philadelphie, 1954*, IV, p. 153.

3. Edgar Allan Poe, «Manuscrit trouvé dans une bouteille», in *Histoires extraordinaires*, Livre de poche, 1972, p. 251-269.

4. النص العربي : طبعة القاهرة، III، ص. 35-49 ؛ طبعة هابخت، IV، ص. 343-401. الترجمات : ماردروس، I، ص. 781-795.

داخل القمقم، يفقد الجني مفهوم الزمن، إذ تمر القرون ولا ينتبه إلى ذلك، ولهذا يسارع إلى الجهر بتوبته بعد الخروج من القمقم معتقدا أن سليمان مازال على قيد الحياة. إن خطابه لايلائم الموقف الجديد، ثم إن شعوره بالذنب الذي كان له ما يبرره في الماضي صار الآن أمرا مضحكا للغاية. يظن الجني أن الذي خلّصه هو سليمان، ومع ذلك لا يبيّن له الخليفة أو غيره خطأه ووهمه. إنه مرتبط بماضيه وبلحظة من ذلك الماضي. لا تتحدث الحكاية عما يحصل له حين يفطن إلى خطئه ويرى التغييرات التي وقعت في العالم (لا يمكن للمرء، في هذا الصدد، إلا أن يفكر في الآيات القرآنية التي تتحدث عن أهل الكهف).

هناك موضوعة أساسية تهيمن في حكاية مدينة النحاس، كما سنرى، ويتعلق الأمر بالزّمانية المزدوجة، أي الجمع المفاجيء بين تصورين متباعدين، بين لحظتين زمنيتين تفصل بينهما قرون. إن الخليفة يضبط الزمن، بمعنى أنه يميز الماضي من الحاضر، بينما لا يعرف الجني إلا بُعْداً زمنيا واحدا حيث يلتبس الماضي بالحاضر. صحيح أنه حين يتخلص من القمقم يجد نفسه في الفضاء ذاته الذي ينتمي إليه الخليفة، لكنه ينتمي إلى زمن آخر هو زمن سليمان. بتعبير آخر، لا مكان له في العالم الجديد ؛ إذ هو، بمعنى ما، ميت وشبح. إن كلامه، الحي ظاهريا («التوبة يا نبي الله»)، **متجمّد**، ينحل ويذوب عند اتصاله بالهواء الخارجي. لا يعتبر الجني مخاطبا بل هو مجرد فرجة. إنه يوجه الكلام إلى الخليفة بطريقة عمياء وهذا الأخير يتجنب الحديث معه، أي أنه يتحاشى إيقاظه وتصويب خطئه ؛ وعلى كل حال، ليس له أي تأثير على الكائن النائم الذي ينفلت ويغيب، والذي لم يعد موجودا ولا منتميا إلى هذا العالم.



لماذا رغبَ الخليفة، إلى هذا الحدّ، في رؤية القماقم السليمانية ؟ لأن الأمرَ، بدون شك، يتعلق بأشياء عجيبة تعود إلى زمن غابر وتقبع في قاع بحر بأقصى الأرض. لكن، ربما انتابه شك بخصوص حكاية مثيرة للارتياب ولا تصدّق على أقل تقدير. ويشير ماردروس إلى ذلك عندما يقول في ترجمته إن الخليفة «تظاهر بالتشكيك في واقعية الأحداث التي جرت على هذه الصورة»[5]. هل هي بالفعل كذلك ؟ ليس هناك ذكر للقماقم في القرآن الكريم رغم أنه يشير، في مناسبات كثيرة، إلى مُلك سليمان وقوته التي

5. ماردروس، I، ص. 782.

تفوق قوة البشر : {وَمِنَ الجنِّ مَنْ يَعْمَل بَيْنَ يديه بإذْنِ رَبِّه، وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُم عَنْ أمْرِنا نُذِقْهُ مِنْ عَذابِ السّعِيرِ}[6]. ليس ثمة أي دليل مكتوب يُعتمد عليه، إذ لم يبقَ سوى أثر سردي مبهم كما هو حال رواته.

فإلى أي حد يمكن تصديق رواية طالب بن سهل ؟ ثم من هي هذه الشخصية أولا؟ لا تعطي طبعة القاهرة أية معلومات عنه، عن ماضيه وعن وظيفته لدى الخليفة. ومما يزيد في غموضه أنه يموت قبل اكتشاف القماقم التي كان هو السّبّاق إلى اقتراح البحث عنها. ولا يقدمه ماردروس إلا باعتباره «الرحالة الشهير»[7]، في حين أن طبعة هابخت تبيّن لنا أنه «كان مطالبيا وعنده كتب يظهر بها المطالب والكنوز من تحت الأرض»[8]. وبهذا الخصوص فإن لاسمه دلالته : **طالب** هو من يبحث، من يقتفي آثار شيء ما، كالعلم والحكمة والحقيقة. و**مَطلب** (وهي لفظة تشترك مع لفظة طالب في الجذر اللغوي نفسه) تعني الكنز المدفون في الأرض[9]. يتضمن اسمه برنامجا وجوديا كاملا. يعلم طالب بوجود القماقم عن طريق حكاية كان قد رواها له والده عن جده، وهذا الأخير هَبّت عليه عاصفة هَوْجاء وهو في طريقه الى صقلية. وبعد شهر كامل من التيهان عن الطريق، تمكن مركبه من بلوغ سفح الجبل الذي يقطنه المتوحشون الذي يستخرجون القماقم السليمانية من البحر[10].

عندما يستمع الخليفة إلى هذه الرواية المنقولة أبا عن جد، يعترف بأن سليمان قد أُعْطِيَ ملكا عظيما، ثم يضيف قائلا : «لقد كنت أشتهي أن أرى بعيني هذه القماقم السليمانية فإن فيها عبرة لمن اعتبر»[11]. إن المشاهدة العينية ستسمح له بالتأكد من صدق طالب، وفضلا عن ذلك، تكون مناسبة لأخذ العبرة من حدث عجيب الى هذا الحد. ولكن هناك، فيما يبدو، سببا آخر يكمن وراء موقفه، وهو ما سنحلله فيما بعد.



6. **القرآن الكريم**، سورة سبأ، آية 11.

7. ماردروس، I، ص. 782.

8. ط. هابخت، VI، ص. 344.

9. Kazimirski, *Dictionnaire arabe-français*, II, p. 94.

10. ط. هابخت، VI، ص. 344-345.

11. نفسه، ص. 346.

قبل أن يبلغ كل من الأمير موسى وطالب وعبد الصمد هدفهم المنشود، يتيهون عن طريقهم، وهم على رأس قافلة ضخمة، لمدة طويلة في مفاوز موحشة. وتمر رحلتهم بمراحل أربع : اكتشاف قصر الملك كوش بن شداد أولا، ثم مشهد العفريت المسجون داخل العمود، ثم الدخول إلى مدينة النحاس، وأخيراً الالتقاء بالرجال السود العراة.

تقع نقطة الانطلاق في دمشق بالمشرق، بينما نقطة الوصول هي ساحل بحر بالمغرب. أي أن الرحالة تتبعوا مسيرة الشمس من أفق ولادتها إلى أفق موتها، وليس وراء المغرب سوى الليل. هناك جذر لغوي مشترك بين لفظتي مغرب وغرابة، وهذا يعني أن البحر الذي يحتوي على القماقم يوجد بمنطقة مبهمة تأتي إليها الشمس لتموت، وتقع فيها أشياء خارقة.

من المعلوم أن ما يُمَيّز الجغرافية العجائبية هو رفضها للتحديد المكاني الدقيق. فلا مناص، لولوج بلاد العجائب، من وقوع كارثة تشوش على الآثار وتقود إلى اتجاهات غير منتظرة. هكذا يتيه طالب وأصحابه عن الطريق ؛ وفي الصباح، وبعد غموض لَيْل حالك السواد، يضطر المرشد عبد الصمد أن يعترف بكونه قد ضَلّ السبيل. العالم من حوله كتاب من الطلاسم المبهمة، وليس هناك أمل، البَتّة، في العودة على عقبيه، في العثور ثانية على الطريق التي عبرها من قبل. لكن ها هو قصر يلوح له من بعيد، وما يلبث أن يتذكر عبد الصمد أن أباه كان قد أخبره بقدوم جده إلى هذه البلاد، وأنه وصل، بعد تَيْهٍ طويل، إلى هذا القصر ومن ثَمّ إلى مدينة النحاس[12].

إن الدليل الحقيقي هو حكاية منقولة أبا عن جد. يسير عبد الصمد مقتفيا آثار جَدّه الذي سبقه الى مدينة النحاس. يضل الطريق، كجده، قبل أن يهتدي إليها من جديد[13]. يوحي النص بأن هذا الجد كان قد اقتفى، بدوره، آثار شخص آخر هو الإسكندر ذو القرنين المشهور، والذي سُميّ بهذا الإسم لبلوغه حدود المشرق والمغرب.

يُعتبر جد عبد الصمد صورة مشابهة لجد آخر هو جد طالب الذي كانت حكايته المنقولة هي الدافع الأساسي إلى البحث. فقد وصل أحدهما الى البحر الذي توجد فيه القماقم، كما وصل الثاني إلى مدينة النحاس. ووصل أحدهما عن طريق البحر بعد تحمله لقساوة العاصفة كما وصل الثاني عن طريق البر بعد تيهه في الصحراء.

12 . نفسه، ص. 351-354.

13 . ورد ذكْرُ تَيْه الجد في ترجمة فَايْلْ (II، ص. 269) وكذا في ترجمة بُورْطُنْ (IV، ص. 2113).

يشاهد الرحالة، في قصر الملك كوش، عددا كبيرا من القبور عليها كتابات نثرية وشعرية هي بمثابة تحسر على زوال الأشياء والحضور الكلي للموت وتفاهة الغرور بالدنيا. وهي مكتوبة بحروف يونانية لا يستطيع فك رموزها غير عبد الصمد الذي لا يعرف الجغرافية معرفة جيدة فقط، بل يعرف كذلك «جميع اللغات والأقلام»[14]، هو الذي لا يهتدي بهيأة النجوم وباقتفاء الآثار التي تركها أو أشار إليها السابقون فحسب، بل يهتدي بكتابة الأموات أيضا الذين يَوَدّون البقاء في ذاكرة الأحياء بفضل خطابات مسجلة على قبورهم. تتم الرحلة في الفضاء وفي الزمان، وهكذا يلعب عبد الصمد دورالوسيط بين العالم المعلوم وبين العالم المجهول، بين الحاضر والماضي، بين العربية واليونانية، بين الحياة والموت.

وعندما يستمع الأمير موسى إلى ترجمة الكتابات يأمر، على الفور، بِنَسْخها، كما كان قد أمر، من قبل، بقراءتها : الكتابة والقراءةَ عمليتان تخضعان لسلطة نائب الخِليفة الذي يَبُتّ في أهمية النصوص، وفي ضرورة الاحتفاظ بها. وحين يصل الرحالة إلى مدينة النحاس يتمكنون أيضا من رؤية كتابات كثيرة، ويتولى عبد الصمد مهمة ترجمتها. وهكذا فإن النصوص التي كانت في البداية منقوشة على مادة صلبة : رخام، حجر، معدن، خشب... تُتَرْجَم إلى العربية وتُسَجّل على قرطاس ثم تنقل إلى دمشق وتسلم، أخيرا، إلى الخليفة.



عندما تظهر إحدى الشخصيات في **الليالي**، سواء أكانت إنسانا أو عفريتا، فذلك في الغالب لتروي حكايتها وتعرض الظروف والملابسات التي قادتها، في نهاية المطاف، الى الشخص الذي تروي له. وبهذا المعنى فإنها «إنسان - حكاية»[15] قبل كل شيء. فلكي يشتغل السرد ينبغي، بطبيعة الحال، أن يكون الراوي على قيد الحياة في اللحظة التي يتوجه فيها الى المروي له. والحال أن الرحالة في حكاية مدينة النحاس يواجهون أمواتا، أي كائنات لم يعد لها وجود، لكنها تستمر في الحياة عبْر الكتابة. يتمكّن صوتهم الجامد والمتحجّر من الوصول إلى الأحياء في شكل علامات خطية. وإذا كان الكلام يفترض حضور المتكلم، فإن الكتابة تساوي غيابه الذي لا يعوّض.

14. ط. القاهرة، III، ص. 45.

15. انظر : تزفطان تودوروف، *Poétique de la prose*، مرجع مذكور، ص. 82.

هناك، من جهة، التواصل المباشر والمواجهة والقرب الجسدي، ومن جهة أخرى هناك المسافة والبعد الفضائي والزمني. فالذي يتكلم في الكتابة هو كائن غير مرئي، أي شبح ينفصل عنه كلامه ليعيش حياة مستقلة. ولن يصل هذا الكلام إلى المخاطب إلا بعد زمن قد يطول أو يقصر، يمكن أن يقاس بالقرون كما هو الشأن هنا. إن لحظة القراءة لا تطابق لحظة الكتابة، ومن ثم فإن أحد قُطْبَيْ التواصل يكون بالضرورة غائبا.

تشتمل رسالة الأموات، المنحدرة من الماضي، على زمانية مختلفة عن زمانية قُرّائها. ولأنها رسالة قديمة ومتصلة بعالم بائد، فإنها تشبه تماما كلامَ الجن حين يخرجون من القماقم. ويتعلق الأمر، في الحالين معا، برسالة ثابتة، قارة ومطابقة لذاتها، يتم استقبالها من طرف المتلقين باندهاش مَشُوبٍ بالهَلَع.

ويتأكد هذا، أيضا، في مشهد الجني المتمرد الذي يعاقبه النبي سليمان بغوصه إلى إبطه في الأرض، داخل عمود من الحجر الأسود. لهذا الجني وجه مرعب جدا إلى حَدّ أن القافلة تصاب بذعر شديد وتُوَلّي هاربة. غير أن عبد الصمد يتقدم نحوه ليلعب، مرة أخرى، دور الوسيط، رغم أن الأمر لا يتعلق، في هذا الموقف، بالأموات بل بعفريت على قيد الحياة وله القدرة على الكلام ؛ ومع ذلك فإنه يعيش تجربة زمن ثابت. فبالإضافة إلى أنه مدفون داخل الصخرة، فهو أسير للماضي كذلك. وسيظل الوضع على هذه الصورة، بالنسبة إليه، إلى يوم القيامة. ومع ذلك فإنه يتوفر على أربعة أيْد بإمكانه الاعتماد عليها للتخلص من العمود، ويتوفر على جناحَيْن يمكن أن يطير بهما، لكنه متجمد بصفة نهائية، وكل ما يقوى على فعله هو استحضاره للذنب الذي ارتكبه والذي يغلفه كالصخر المحصور بداخله. يستمع الرحالة إلى حكايته التي ما يفتأ يكررها ولن يتمكن من تجاوزها، كما أنهم لن يستطيعوا تخليصه أو مساعدته.

يقود الإنصات إلى الحكاية، عموما، إلى فعل ما وإلى التضامن مع السارد، لكن الأمر مختلف هنا. فما أن يُنْهِيَ الجني حكايته حتى يبادر مستمعوه إلى مغادرة المكان ومواصلة الطريق. لا يدخلون معه في أي حوار[16] لأن حكايته، وإنْ كانت شفهية، فهي ثابتة وجامدة مثل كتابة منقوشة على الرخام. يتم استقبالها تماما مثلما استُقْبِلَتْ حكاية الملك كوش المكتوبة على القبر. في الحالين معا، هناك رَاوٍ مدفون في الماضي وعاجز

16 . حين طلبوا منه أن يدّلهم على الطريق المؤدية إلى مدينة النحاس أجابهم بالإشارة فقط كأنه إنسان آلي (ط. القاهرة، III، ص. 42).

عن الحركة في الحاضر، وليس في استطاعة الرحالة إنقاذ الجني. لا يمكنهم فعل أي شيء له كما لا يمكنهم فعل أي شيء للأموات.



وأخيرا يصل الرحالة إلى مدينة النحاس التي لا أبواب لها فيما يبدو. لذا يقومون بوضع سلم على الحائط للصعود فوق السور، ومن ثم يحاولون النزول إلى المدينة. إلا أن كل من يصل إلى أعلى السور يكون مصيره مأساويا، إذ يصفق بكفيه ويصيح بأعلى صوته ثم يرمي بنفسه إلى الأرض وتتهشم عظامه. بيد أن عبد الصمد يتمالك نفسه ويتخلص من التأثيرات السحرية التي يقع فيها أولئك الذين ينظرون إلى داخل المدينة، بحيث يتوهمون أنهم يَرَوْنَ بحرا تمرح فيه نساء جميلات ويرمون بأنفسهم وتتحطم عظامهم. ثم يتمكن من فتح باب المدينة ليدخل أصحابه.

في كل أرجاء المدينة تنتشر الكنوز، وجثث الأموات. وتجلس، في إحدى غرف القصر، الملكة على العرش. ترمش عينيها رغم أنها ميتة، إذ قُلِعَتْ عيناها بعد موتها وجعل تحتهما زئبق وأُعِيدَتا مكانهما. ولأن هذه الحيلة تجعلها تبدو كما لو كانت حية، فإن الأمير موسى يحيّيها بصوت مرتفع. إلا أن طالبا ينبهه قائلا : «اعلم أن هذه الجارية ميتة لا روح فيها، فمن أين لها أن ترد السلام ؟»[17].

يحيط بالملكة عبدان مسلحان (رجلان آليان) أحدهما أبيض والآخر أسود : هما، على الأرجح، رمز للنهار والليل، في حكاية تُبْرِزُ الطابع المدمّر للزمن. ووسيلة الملكة إلى إخبار الرحالة لوحٌ سُجّلت فيه الكارثة التي حلّت بالمدينة والتي تعود أسبابها إلى سبع سنوات من الجفاف انعدم فيها القوت بصفة نهائية. وهكذا كان عليهم الإذعان للموت : «فحينئذ أظهرنا أموالنا وذخائرنا وأغلقنا أبواب الحصون التي بمدينتنا وسلمنا لحكم ربنا وفَوّضْنا أمرنا لمالكنا فَمُتْنا جميعا كما ترانا وتركنا ما عمرنا وما اذخرنا، فهذا هو الخبر»[18].

على اللوح يقرأ الرحالة أن بإمكانهم أن يحملوا معهم كل ما يرغبون فيه باستثناء المجوهرات والملابس التي ترتديها الملكة. ورغم هذا التحذير يتقدم طالب نحو الميتة لتجريدها بغية «التقرب» من الخليفة بإهدائه الأشياء النفيسة التي تحملها. ولكي يقوم بذلك عليه **الاقتراب** منها ولمسها، مع أنها قالت لهم بوضوح من قبل بأن أي اتصال بها

17 . نفسه، ص. 47.

18 . نفسه، الصفحة نفسها.

سيكون ضربا من الانتهاك. وعلى كل حال، فَكَلامُها ناء ومُدوّن منذ زمن بعيد. هذا الكلام يُقْبل على الرحالة من الماضي السحيق وباللغة اليونانية التي لا يعرفها إلا عبد الصمد. تكلمت الملكة ذات يوم بصفة نهائية وللمرة الأخيرة. ومن ثم فإن السلوك الوحيد الممكن هو التأمل في معنى كلامها والامتثال لإرادتها الآمرة. وهكذا يموت طالب (يَضْرِب عنقه العبدان الآليان) لكونه لم يفهم بأن العلاقة الوحيدة الممكنة مع الملكة الميتة ومع الأموات هي العلاقة عن بُعْد.

ما هو مكتوبٌ يكون، كما هو معلوم، مكانا للالتباس : عبره **يتكلم** الأموات. إنه، بحلوله محلّ الصوت، يوهمنا أن الذات المتلفظة ماتزال حية، بينما هي في الواقع ميتة. هذا الالتباس الملازم للمكتوب يجب اعتباره في علاقته بموضوعة تخترق مجموع الحكاية، وهي موضوعة المظهر الخادع والخطأ في الإدراك أو في التأويل[19]. فحين يخرج الجني من القمقم، يتوهم أنه أمام سليمان ؛ والتّعَساءُ الذين يتسلقون السور يعتقدون أنهم يشاهدون داخل المدينة نساء يسبحن ؛ وفي غرفة من غرف القصر، هناك حيطان مغطاة بصور لوحوش وطيور «يتحيّر كل من رآها»[20]؛ والأرض المصنوعة من الرخام المصقول واللامع ظنها الرحالة ماء. هذا العنصر الأخير إشارة واضحة الى الآية القرآنية الكريمة التي تتحدث عن سليمان وملكة سبأ : {قيل لها ادْخُلي الصرح فلما رأته حَسبتْه لُجّة وكَشَفَتْ عن ساقَيْها قال لها إنه صرحٌ مُمَرّد من قوارير} (القرآن الكريم، سورة النحل، آية 44). ومن جهة أخرى تجري مقارنة الحياة الدنيا بامرأة جميلة لكنها غادرة، شريرة، زينتها زائلة وظاهرها خادع[21]. ليست **الدنيا** سوى «سراب» و«ركام من الأحلام»[22].

إلا أن المشهد المحيّر أكثر، يظل هو ذلك الذي يسلم فيه الأمير موسى على الملكة، إذ خاطب ميتة، مومياء، كما لو أنها على قيد الحياة. وعلى الرغم من كونها جثة لا روح فيها، فإنها مع ذلك تبدو كما لو أنها حية. فهي تنظر إلى الأمير موسى، وحركة عينيها الاصطناعيتين توهم بأنها تتحرك بِنَسْمَة الحياة وبأنها ماتزال قادرة على الكلام. ليست الروح سوى الكلام الّذي يَرْقُدُ هنا، كتابة ميتة على سطح لَوْح.

---

19. انظر : Andras Hamori, «An Allegory from the *Arabian Nights* : The City of Brass», dans *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, 1974, p. 157.

20. ط. القاهرة، III ص. 46.

21. نفسه، ص. 38.

22. نفسه، ص. 38-39.

كيف لا يمكن التفكير، في هذا الصدد، بأبطال **الليالي** الذين يعشقون صورة امرأة؟ قمر الزمان يحب حليمة، مع أنه لم يشاهدها قط ولا يعرفها إلا من خلال وصف أحد الدراويش لها[23]. كما يعشق سيف الملوك صورة بنت ملك الجن التي لم يَرَ إلا صورتها الموَشّاة على قماش : «وصار مجنونا بعشق تلك الصورة ووقع في الأرض مغشيا عليه»[24]. وإبراهيم بن الخصيب تغريه صورة «جميلة» المرسومة في أحد الكتب. فلا يَنْقُصُ الصورة غير الكلام، إلا أن تشخيص صورة «جميلة» دقيق جدا إلى درجة أنها توشك على الحركة والكلام : «صورة امرأة تكاد أن تنطق»[25]. إن ابراهيم، الذي يسقط في فخ المظهر الخارجي، يعيش تجربة مماثلة لتجربة الأمير موسى مع الملكة الميتة. لكن إذا كان هذا قد تراجع لتَوِّه وتعرف على أنه أمام مومياء، فإنّ كُلاّ من ابراهيم بن الخصيب وقمر الزمان وسيف الملوك لا يتمكنون من التخلص من الفتنة التي يقعون في حبالها عَبْرَ وَصْف، عَبْر صورة، عبر ظلّ امرأة. فكأن الصورة في حاجة إلى الاستحواذ الماكر على عقل من ينظر إليها لكي تعوض غياب الروح الذي هو قوام لها، نازعة عن الناظر قدرته على التمييز بين الحقيقي والزائف، بين الشبح والواقع. ولأن الصورة ساحرة فإنها تغري وتغوي، بل إنها تقتل. سيف الملوك يُغْمَى عليه، والإغماء صورة ملطّفة للموت، أما طالب فيقطع رأسه.



يبدو المقطع المتعلق بمدينة النحاس، في سياق البحث عن القماقم السليمانية، بمثابة حشو وحكاية داخل حكاية، وقوس سينغلق عندما يغادر الرحالة المدينة (بعد إغلاق أبوابها). لم يكن الأمر يتعلق قط بالبحث عن القماقم خلال استكشاف المدينة. فما سبب هذا القوس إذن ؟ أولا لكون النحاس هوالمادة المشتركة بين القماقم وبين سور المدينة. ثم إن ثمة روايات لهذه الحكاية تنسب تشييد المدينة إلى سليمان الذي يَرِدُ ذكره من بداية الحكاية إلى آخرها[26]. أخيرا، وبصورة أعمق، لأن القاسم المشترك بين سائر فصول الحكاية هي موضوعة الزمن المعلق، إذ أن وضعية سكان مدينة النحاس (هذا القمقم الضخم)، الذين هم سجناء للماضي، تشبه تماما وضعية العفاريت المحبوسين في

23. نفسه، IV، ص. 230.

24. نفسه، III، ص. 255.

25. نفسه، IV، ص. 210. انظر : Nikita Elisséeff, *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits*, Beyrouth, 1949, p. 90.

26. انظر : أندراس هاموري، مرجع مذكور، ص. 153.

القماقم، ووضعية العفريت المشدود داخل العمود، كما تشبه وضعية الملك كوش الذي يغيب جسديا لكنه يعهد بحكايته إلى لوح من الألواح على غرار الملكة المحنّطة.

هناك أمر جدير بالانتباه، وهو أن الرحالة يدفنون أصحابهم الذين سقطوا من على السور وتهشمت عظامهم، لكنهم لا يفكرون البتّة في دفن جثث سكان المدينة. بل يكتفون بإغلاق الباب من جديد عليهم، إما من أجل حمايتهم أو من أجل حماية أنفسهم منهم (وهذا هو الأرجح). وذلك لكون مدينة النحاس هذه مخيفة جدا. إذا تأملنا الكلمات التي تتكون من الجذر : **ن ح س**، فلابد من ملاحظة أنها ترتبط كلها بالشؤم والفاجعة. وهكذا فإن لفظة : **نَحْس** تعني : «الشؤم والضر»، وتعني **نَحُسَ ونَحِسَ** : «كان نذير شؤم وجلب النحس»، وتعني **نحس** عند الحديث عن سَنَة أو زمن : «كثرة البلايا والفاجعة والقحط»[27]. هذه الدلالات المختلفة تنسجم مع حكاية مدينة النحاس التي مات سكانها من جراء الجدب والنقص في المؤن، فأمْسَتْ مدينة للأموات.

لكن ما يشغل بال المرء أكثر، في الحكاية، هي نقطة حزئية تَرِدُ في نص الملك كوش ونص الملكة، والمتعلقة بالسؤال التالي : مَتى صِيغَ هذان النصان ؟ في جميع الحالات قبل وفاة بَطَلَيْهِما، إذ لا يمكن للراوي، منطقياً، أن يروي موته. لا يمكنه أن يقول مثلا، أنا **مَيِّت** أو **مُتّ**. والحال أن هذا الملفوظ المستحيل يرد في مناسبتين اثنتين : - يختتم الملك كوش حكايته (المنقوشة على القبر) بهذه الكلمات : «وصبرت لله على القضاء والبلاء حتى أخذ روحي وأسكنني ضريحي»[28]. وحين تستحضر الملكة الجفاف الذي حل بالبلاد تنهي حكايتها (المكتوبة على اللوح) بالكلمات التالية : «فمتنا جميعا»[29].

يتعلق الأمر هنا، بتعبير أدق، بفضيحة دلالية[30]. وبطبيعة الحال يمكن التفكير في

---

27. **اللسان**، مادة «نحس».

28. ط. القاهرة، III، ص. 39.

29. نفسه، ص. 47.

30. من المعلوم أن «الأسفار الخمسة» منسوبة إلى موسى. والملفت للنظر أن هذا الأخير يصف موته ومأتمه (سفر التثنية 5-7، XXXIV). ويمكن الإشارة كذلك، في سياق آخر، إلى حكاية إدغار ألان پو،
La vérité sur le cas de M. Valdemar
حيث تصرخ إحدى الشخصيات الميتة والخاضعة لتجربة مغناطيسية : «**أقول لكم إنني ميت**». في تحليله لهذه الحكاية أشار رولان بارت إلى أنه «في المجموع المثالي لكل الملفوظات الممكنة للغة يُعَدّ الجمع ما بين ضمير المتكلم (أنا) والمسند «ميت» هو بالتحديد الملفوظ المستحيل جذريا».
(«Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», in C. Chabrol éd., *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973, p. 48).

أدب محاورة الأموات في الجنة وفي جهنم (وبصفة خاصة في **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعري، وفي **المعراج** الذي هو رواية لرحلة النبي عبر السموات وصولا إلى العرش). لكن ما يميز حكايتنا هو أن الحوار الذي تورده لم يَجْرِ في السماء أو في العالم **الآخر**، بل هنا في الأرض، وإن كان قد جرى في بلاد مجهولة وغير مستكشفة. وبما أن الأموات لا يَقْوَوْن، بطبيعة الحال، على الكلام، فإنهم يردون وبطريقتهم الخاصة، يعني بواسطة الكتابة، على الأسئلة التي يوجهها إليهم الرحالة، أو بالأحرى تلك التي يطرحها الرحالة على أنفسهم في شأن الأموات. فالأموات يرفضون الخضوع للعدم ويظلون حريصين على حكاياتهم، التي لا تتبدل. لقد فَنِيَ جسدهم ودُفِنَ أو تحنّط وفارقته الحياة، إلا أنهم يلازمون الأمكنةَ : إنهم أطياف حنينية وأشباح حزينة.

يقترب هذا مما جاء في **الأوديسة** من وصول أوديسيوس إلى بلاد الكيمّيريين، عند مدخل العالم السفلي ؛ يقترب هذا من استحضار الأموات : «وصلت السفينة إلى أوقيانوس العميق المجرى، والذي يحدّ الأرض، حيث بلاد ومدينة الكيميريين الملتفة بالضباب والغيوم. لا تشرق عليها الشمس بأشعتها، لا عندما ترتفع في كبد السماء ذات النجوم، ولا عندما تعود ثانية إلى الأرض من السماء»[31]. فالأموات يتقدمون **ويكلمون** أوديسيوس، حيث يعربون له عن حسرتهم لكونهم فارقوا الحياة وضوء النهار، كما يحدثونه عن الكيفية التي ماتوا بها. وهكذا سقط ألْبِينُورْ من أعلى سطح : «(...) فَدُقّتْ رقبتي عن سلسلة ظهري، فهبطت روحي إلى بيت هَاديسْ»[32]. كما يقول أَجَامـمْنُون المقتول من طرف كلوتمنيستر وعشيقها : «(...) وحاولت أن أرفع يدي وأضرب القاتلة، رغم أنني كنت في عداد الأموات، مطعونا بالسيف. ولكن عديمة الحياء تلك، أشاحت بظهرها نحوي وبالرغم من أنني كنت في طريقي إلى بيت هاديس، فإنها لم تُبْد أي عطف نحوي، بأن تسبل جفني بأناملها، أو بأن تغلق فمي»[33]. وهكذا، ففي مملكة الأشباح، ليس من الغريب أن يقوم المرء برواية موته.

يمكننا القول، دون أن نُحَمِّل النص أكثر مما يحتمل، إن رحلة البحث عن القماقم، في جزئها المركزي، تتوفر على ملامح النزول إلى الجحيم[34] والرحلة إلى مملكة

31. **أوديسة هوميروس**، ترجمة أمين سلامة، الطبعة الثانية، 1977-1978، دار الفكر العربي، ص. 277-278.

32. المرجع المذكور، ص. 280. هاديس هو سيد العالم السفلي، تُصوّره الميثولوجيا اليونانية كإلاه يتربع على عرش مملكة الأموات ويحكم، بقساوة، على أرواحهم. (المترجم).

33. المرجع المذكور، ص. 292.

34. بالمعنى اليوناني. (المترجم).

الأموات واقتحام العالم السفلي المغلف بـ«ضباب مظلم»، حسب عبارة **الاوديسة**[35]. كل شيء يتم كما لو أن الإحالة على الجحيم قد أُزيلَتْ من حكايتنا وتم تعويض كلام الأموات بالكتابة على الألواح. إلا أن هناك أثرا ما يزال مستمرا من الحالة السابقة، أي من الشّفَهيّة الأولى، وهو أثر مزدوج لم يُمْحَ : الملك كوش حين يروي مواراته في القبر، والمملكة وهي **تقول** : «فَمُتْنَا جميعا».

يمكن أن يكون هذا الافتراض جائزا أو قريبا من الاحتمال لو لم تكن الشمس تسطع على مدينة النحاس. والحال أنها توصف، بوضوح، في حكاية أخرى من حكايات **الليالي**، وهي «حكاية أبي محمد الكسلان»، بكونها مدينة «لا تطلع عليها الشمس»[36]، ويصل إليها المرء عن طريق واد تحت الأرض.



حين يلمح الرحالةُ السّودَ الذين يصطادون القماقم يظنون، للوهلة الأولى، أنهم عفاريت، وذلك بسبب مظهرهم المتوحش ولغتهم غير المفهومة (لكن الأمر الغريب هو أن ملكهم يتكلم العربية). ويعيش هؤلاء الرجال الذين يوجدون في أقصى الأرض، داخل الكهوف، كما يتوفرون على طعام وافر بفضل سمك البحر، وذلك خلافا لسكان مدينة النحاس الذين ماتوا جوعا وسط ثروتهم الطائلة. ثم إن حوار الأمير موسى مع ملكهم مباشر وفوري ؛ وبذلك يتم، للمرة الأولى، الاستغناء عن خدمات عبد الصمد الذي يتميز بخاصية فك الرموز ويترجم العلامات المكتوبة.

وحينما يُسأل الملك الذي يحكم السود عن عقيدتهم يجيب بأنه عشية كل يوم جمعة يخرج رجل من البحر ويدعوهم إلى عبادة رب العباد. هذا الرجل هو الخضر، المرافق الشهير للإسكندر ذي القرنين، والذي أصبح خالدا بعد شربه من عين الحياة[37].

إن القماقم، بالنسبة لهم، مشهد يومي وعادي إذ يعيشون في أُلْفَةٍ تامة مع العفاريت، ولا يبدون أي خوف أو اندهاش عندما يشاهدونهم وهم يطيرون إلى عنان السماء معلنين توبتهم. إنهم يستخرجون من البحر القماقم والسمك في الوقت ذاته، وإذا كانوا لا

35. المرجع المذكور، ص. 279.

36. ط. القاهرة، II، ص. 114.

37. انظر : الثعلبي، **قصص الأنبياء**، بيروت، بدون تاريخ، ص. 206.

يعيدونها إلى الماء ويفتحونها، فليس ذلك بغية تخليص العفاريت التي لا يهتمون بمصيرها بل، فيما يبدو وحسب التعبير المازح لماردروس، بغية طبخ سمكهم وطعامهم[38]. وفي جميع الأحوال فإنهم لا يحاولون محاورة العفاريت أبدا، كما أن هؤلاء الجن، التائهين في حلم محيّر والشاردين وهم نائمون، يبدو أنهم لا يشاهدونهم، بل إنهم فعلا لا يشاهدونهم لأن أعينهم موجهة نحو سليمان.



لِنَعُد إلى الخليفة عبد الملك لكي نقول (وربما سبق للقاريء أن فهم ذلك من قبل) إن هناك منافسة خفية بينه وبين سليمان، السلف العظيم ونموذج كل من يحلم بالسلطة أو يطمح إلى تنمية السلطة التي يتمتع بها. فعلى الرغم من أن الخليفة قد استطاع أن يحكم إمبراطورية مترامية الأطراف، فإنه لا سلطة له على العفاريت. ولكي يرقى إلى مستوى سليمان ينبغي عليه أن يسيطر عليها. إنه ينجح، بمعنى ما، في تحقيق ذلك بدون أن يتجشم السفر أو يبذل أي جهد يذكر. فبمجرد إعطائه أمرا يتم تنفيذه في الحال، تَمْثُل العفاريت بين يديه ذليلة خاضعة. ومع ذلك عليه أن يعترف بأنه «لم يعط الله أحدا مثل ما أعطي سليمان»[39]. وعلى كل حال، فإن الحكاية التي يرويها طالب صحيحة، إذ ليس ثمة أدنى شك في حقيقة القماقم، مثلما ليس ثمة أدنى شك في تفوّق سليمان، تفوق تثبته الروايات ويتأكد **بالعيان**. وهكذا على الخليفة أن يكتفي بولاء عابر من طرف العفاريت، والذي هو ولاء مبني على الوهم.

تختلف النهاية شيئا ما في طبعة هابخت، حيث لا يحمل الرحالة معهم سوى ثلاثة قماقم. يفتح الخليفة أحدها و... يتكلم مع العفريت الذي يخرج من القمقم ثم يأمره بالعودة إليه فيطيعه، وبعد ذلك يختم على القمقم ويأمر بوضعه في خزانته[40]. وإذا كان لا يفتح القمقمين الباقيين فلأنه لا ينوي، فيما يبدو، تخليص الجن وإطلاق سراحهم، بل لكي يتأكد من صحة الأسطورة. ورغم أنه يشبع فضوله، فإنه لا يستفيد من هذا الامتياز إلى أقصى حد، إذ لا يوظف السلطة الاستثنائية التي حصل عليها. لكن بإمكانه أن يقوم بذلك.

يتجلى غموض موقفه في الفعلين اللذين يقوم بهما بكيفية متتالية : في الوهلة الأولى

38. ماردروس، I، ص. 794.

39. ط. القاهرة، III، ص. 49.

40. هابخت VI، ص. 400-401.

يطلق سراح العفريت معارضا بذلك إرادة سليمان. ثم يعمد، بعد ذلك، إلى حبسه من جديد للعودة إلى الوضعية الأولى. في الحالين معا يكرر سليمان، بل **هو** سليمان. فباستطاعته أسر الجن وإطلاق سراحهم، تماما كما كان يفعل نـموذجه. لكنه يعلم بأنه يقوم بذلك **باسم** سليمان : فما كان الجني ليعود إلى القمقم لو أنه اكتشف الهوية الحقيقية لمن يخاطبه، بل كان من الممكن أن يناصبه العداء. لا يمكن للمرء أن يطلق سراح جني محبوس في قمقم منذ زمن بعيد بدون عاقبة سيئة. وإذا تم إطلاق سراحه، لسبب من الأسباب، فيلزم تجنّب أي حوار معه، يلزم بالخصوص عدم إخباره بوفاة سليمان. هذا هو الدرس المستفاد من حكاية الصياد والجني : فبمجرد أن يعلم العفريت من الصياد بأن زمن سليمان قد ولى، يقرر أن يبدأ حياته الجديدة بقتل منقذه الذي حسبه سليمان بادئ الأمر. وقد سبق ورأينا أن الرجال المتوحشين يتجنبون التدخل في شؤون العفاريت، كما أن الخليفة، بدوره، يحرص على عدم إخبار الجني بالحقيقة، فيقوم، لمزيد من الحيطة والحذر، بسجنه من جديد مُبْعِداً، بذلك، خطورة أية مواجهة ذات عواقب غير متوقعة.

وإذا كان الخليفة يحتجز القماقم القابلة للانفجار في غرفة خزائنه، فذلك لأنه يحتفظ لنفسه، مع ذلك، بحق فتحها كلما رغب في ذلك، ليتأكد من سلطته على العفاريت. إن القماقم، إذن، هي بمثابة كُتُبٍ تغري بمعاودة قراءتها. وربما لهذا السبب لا يأمر الخليفة بأن تُكتب حكاية القماقم، فهي توجد في هذه القماقم نفسها ويمكنه، في أية لحظة يشاء، إطلاق سراحها والنظر إليها وقراءتها ثم حبسها من جديد.

الخيط والإبرة

«وكان إدريس أول من خط بـلقلم، وأول من خاط الثياب ولبس المخيط، وأول من نظر في علم النجوم والحساب»

الثعلبي، **قصص الأنبياء**

الحكايات مدرسة للحكمة، غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك لا تلتفت شهرزاد نحو الملك لتدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية جميع حكاياتها : «فكنت تعجب مما وقع لك من قبل النسا[1] وإنه قد وقع للملوك الأكاسرة قبلك أعظم مما وقع لك (...) وفي هذا كفاية للعاقل وموعظة للعالم»[2]. لقد كانت الحكايات مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن، بفضلها، من التغلب على عزلته. ومن ثم فإن حالته، بعيدا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة، إذ استطاع من فرط تماهيه مع شخصيات خيالية، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء ويتخلى عن حقده.

والحال أن ثمة مريضا آخر في حاجة، هو أيضا، إلى الحكايات : إنه قارئ **الليالي**. فمنذ الأسطر الأولى يتوجه إليه مصنف الكتاب بعبارات تذكرنا بعبارات شهرزاد : «إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر

1 . كذا في النص.

2 . طبعة هابخت، XII، ص. 412-413.

ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين. فمن تلك العبر الحكايات التي تسمى **ألف ليلة وليلة**»[3].

يستعمل النص لفظة **عِبرة** التي تعني التحذير والموعظة والمثل. العبرة هي المفعول الذي تخلفه الحكاية، والطريق الذي تفتحه في وجه الاعتبار والتفكر. من المفيد ملاحظة أن «عِبْرة» قريبة من فعل عَبَر الذي يعني قطع الوادي من عِبْرِه إلى عِبْرِه[4]. مبدئيا كل مستمع لحكاية ما يشعر بأنه معني بالأمر، ولهذا فإنه يقطع المسافة التي تفصله عن الراوي الذي يحكي في غالب الأحيان حكايته الخاصة. في البداية، إذن، يوجد كل من الراوي والمستمع على ضفتي نهر. وإذا كان هذا اللقاء الثنائي موسوما بعدم التفاهم بل وبالعداء، فإن التقارب يتحقق تدريجيا. المستمع يعبر الجسر الذي أقامته الحكاية، ويلتحق بالضفة التي يوجد عليها الراوي.

من هو القارئ الجيد **لليالي** ؟ على أية حال ليس هو الذي يرى فيها فقط حكايات عجيبة صالحة للتسلية والتعجب. إن القاريء الجيد هو الذي يستجيب لشرطين اثنين : عليه، أولا، أن يقتدي بالعِبرة، أي أن يفكر في مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين. فالحكايات بمثابة نماذج توجه الاختيارات وتنير السلوك. هذا ما يؤكده مصنف **الليالي** الذي يرى في الاعتبار وفي التعلم بوساطة الأمثلة ممارسة للورع، وخضوعا وامتثالا لإرادة الله الذي يأمرنا بالتأمل في حكايات السابقين كي نعلم حدودنا ولا نزيغ.

ثانيا، القارئ مدعوّ، ضمنيا، إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف من ذهب إذا أمكن، كما تفعل العديد من شخصيات **الليالي**. ما إن تُنسخ حتى تصبح رهن إشارته، باستمرار، لتزويده بالمتعة والمعرفة. فعلى أي مادة تستحق أن تكتب ؟ إنها مهددة بالنفي والغربة في حالة ما إذا سجلت في كتاب. لهذا سيكون من الأفضل، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر، وياللرهبة ! على طرف العين.



3. ط. القاهرة، I، ص. 2.

4. **القاموس المحيط**، المجلد الثاني، باب الراء. ترد لفظة **عبرة** في القرآن الكريم غالبا للدلالة على الدرس الواجب استخلاصه من قصص الأمم السالفة، أو من تأمل الظواهر الطبيعية. وجاء في **اللسان**، مادة «عبر» : «عبرت النهر والطريق أعبره عبرا إذا قطعته من هذا العِبْرَ إلى ذلك العِبْر (...). والعِبَر : جمع عِبْرة، وهي كالموعظة مما يتعظ به الإنسان ويعمل به ويعتبر ليستدل به على غيره».

وبالفعل هناك جملة في **الليالي** تتردد كثيرا وتثير الحيرة بل الخوف إذا ما ارتأينا أن نأخذها بحرفيتها (وهل هناك اختيار آخر مادامت تحيل على الحرف، على العلامة المكتوبة؟)، جملة تركز على العين في علاقتها بالكتابة والخياطة ؛ جملة، بتقريبها بكيفية خطيرة بين عضو البصر وبين الإبرة، تهدد من يقرأها أن يصاب فجأة بالعمى.

ترد للمرة الأولى في «حكاية التاجر والجني» التي تفتتح الدورة السردية لشهرزاد. يتوقف أحد التجار، أثناء سفره تحت شجرة، ثم يتناول بعض التمر ويرمي بالنوى بعيدا. وما إن ينتهي من أكل التمر حتى يبرز له جني ينوي قتله بحجة أن نواة أصابت صدر ولده وقتلته ! يتمكن التاجر، مع ذلك، من الحصول على مهلة سنة ليعود على إثرها إلى المكان ذاته، فيلتقي فيه بشيخ ويروي له حكايته. وبعد أن ينصت إليه الشيخ باندهاش يقول له : «والله ما دينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر»[5].

يعتقد الشيخ، إذن، بفعل اندهاشه مما سمع، أن من واجب الحكاية أن تكتب على العين: عينه هو وأعين الناس جميعهم. يبلغ به التأثر إلى درجة سعيه إلى إدماج الحكاية في كيانه، إلى أن تصبح جزءا منه، أن يلحقها ببصره، أن يبصر من خلالها : **إنها تعنيه وتخصه.** تجاوز الحكاية إطارها وتجبر المستمع، من خلال تهديده، بأن يفعل شيئا ما. لن يفارقها أبدا، سيحملها معه وعليه، ستشكل، حين تخاط على آماق البصر، عينا ثانية، عينا داخل العين. سوف تنوب العين عن الأذن. يخشى الشيخ أن ينسى الحكاية، أو على الأقل أن ينسى الغاية من حكايتها ؛ لذا فمن واجبه حمايتها والحفاظ عليها بتسجيلها على القسم الأكثر هشاشة في جسده، القسم الأنفس والأغلى.

حكاية التاجر هي الحكاية الوحيدة في **الليالي** التي ترد فيها الجملة المرتبطة بالعين على لسان المستمع. أما في حكايات أخرى فإن الشخوص - الرواة هم الذين يوظفون مثل هذه الجملة حينما يشرعون في حكي مصائبهم، مثلما هو الأمر في حكاية الملك الشاب الذي يتحجر نصف جسده الأسفل بفعل سحر زوجته[6]، وحكاية الصعاليك

5. ط. القاهرة، I، ص. 7.

6. نفسه، ص. 20.

الثلاثة[7]، وحكاية قمر وبدور[8]، وحكاية الشاب العماني[9]. هؤلاء الرواة لا يَرْوُون حكايات غريبة عنهم أو حكايات لم يعرفوها إلا عن طريق السماع، بل يتعلق الأمر بالحكاية التي تخص كل واحد منهم،حكاية عاشوا أحداثها وتورطوا فيها : «لقد جرى لي حديث عجيب وأمر غريب لو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر»[10]. عندما يبدأون في الحديث يكونون في موقف صعب جدا، سلامتهم الجسدية تكون مهددة أو حياتهم معرضة للخطر. إن العبارة التي يتلفظون بها تدل على حكاية جسيمة ومؤثرة. وهذا يعني أنها لا يمكن أن تتلاءم مع حكاية هزلية مثل حكاية حلاق بغداد وإخوته : يعيش كل واحد من هؤلاء مغامرة لا يتمكن من الخروج منها بسلام، لكن الأحداث الفكاهية الهزلية لا تترك أي مجال للرأفة والشفقة. إن الحلاق، وهو يروي حكاية إخوته، لا يرمي إلى إثارة شفقة المستمعين بقدر ما يبحث عن وسيلة لإضحاكهم. فالإبرة والعين لا تلتقيان إلا عندما يتعلق الأمر بحكاية مأساوية.

لا توجد هذه العبارة المُعْمِيَة، حسب علمي، إلا في **الليالي**، ألفيتها بصيغة أخرى في **كتاب الحيوان** للجاحظ («الرجل ذو المؤق البارز !») : «إن العلم ليعطيكم على حساب ما تعطونه، ولو استطعت أن أودعه سويداء قلبي، أو أجعله محفوظا على ناظري، لفعلت»[11]. لا تنقصنا هنا سوى الإبرة. بيد أنها حاضرة بصورة ضمنية، إذ بأية سنّ حادة أخرى سيخاط العلم على سويداء القلب وعلى آماق البصر ؟

هناك حكاية ينبغي أن تخاط على مؤق البصر، بجانب الأنف، على هذا الفضاء الصغير جدا. بأي خيط سوف يتم ذلك ؟ إن الإحالة على الخياطة ليست مدعمة بالإبرة فقط، بل بفعل **كتب** الذي يعني، في الوقت ذاته، الكتابة والخياطة[12]. إن الكتابة ضرب من الخياطة.

---

7. نفسه، ص. ص. 30، 33.

8. نفسه، II، ص. 41.

9. نفسه، IV، ص. 204.

10. نفسه، I، ص. 25.

11. كتاب الحيوان، I، ص. 61.

12. «كتب السِّقاءَ والـمزادةَ والقِرْبَةَ، يكتُبه كَتْباً : خَرزه بِسَيْرين (...) وقيل هو أن يشد فَمَه حتى لا يَقطُرَ منه شيء. وأكتبتُ القِربة : شددتها بالوِكاء (...) كتبت البغلة إذا جَمَعْتَ بين شُفْرَيْها بحَلْقَةٍ أو سَيْرٍ» (**لسان العرب**، مادة «كتب»).

لنحاول **رؤية** دلالة هذه العبارة، ولنلاحظ قبل كل شيء أن وظيفتها انتباهية من حيث إنها تتدخل بوصفها إجراءا افتتاحيا وعلامة على البداية. إنها تهدف إلى إثارة الانتباه وشد الاهتمام، وفضلا عن ذلك، تقوم بالتعليق على الحكاية التي تؤطرها وتثني عليها مسبقا، هذه الحكاية التي تعرض باعتبارها ذات قوة خاصة وذات قيمة نفيسة جدا. لا يليق بنا، إذن، أن نتلقاها بنوع من اللامبالاة، بل بالتقدير والتبصر والرهبة أيضا.

صحيح أن تلك العبارة لا تُفْتَتَح بها إلا حكايات قليلة فقط، غير أنه يمكن أن تستهل بها حكايات أخرى، تلك الحكايات التي تصف تجربة أليمة وحزينة. بل إنها تصلح أن تكون بمثابة استهلال لكتاب **الليالي** الذي يعرض، كما سبقت الإشارة، سيرة القدماء بوصفها موضوعا للاعتبار من طرف أخلافهم. إن القاريء مدعوّ، بعبارة أخرى، إلى كتابة الكتاب على مؤق بصره.

من الأفضل، ربما، إغماض العين وصرف النظر عن سن الإبرة الحادة. وهذا ما قام به غالان، الذي أفزعه الأفق القاسي الذي تفتحه، ومن ثم قرر التغاضي عنها وإبعادها من ترجمته، مُقصيا، بذلك اللغز الأكثر إقلاقا وإثارة للحيرة في **الليالي**. وبطبيعة الحال، فهو لم يُقص تلك العبارة بصفة نهائية، بل إنه يذكرها في الحكاية التي سماها بـ«التفاحات الثلاث»، إلا أننا لا نتعرف عليها نظرا للطابع المهذب الذي أضفاه عليها : «لو تَمّ تدوين كل ما جرى بيني وبين هذه السيدة لكانت الحكاية مفيدة لكل الناس»[13]. لقد أزال بـ«ترجمته» لها، أي بإعادة كتابتها، سرها ومنطقتها المظلمة، حوّلها إلى جملة مبتذلة، عادية و**غير مرئية**. ومع ذلك فإن العين والإبرة تقضّان مضجعه، إذ يشير في «حكاية التاجر والجني» إلى أن نواة التمرة لا تصيب صدر ولد العفريت بل عينه[14]. إنها كيمياء مجهولة للغاية تلك التي عملت على تحويل الإبرة الموجهة إلى القاريء إلى نواة صيّرت جنيا صغيرا أعور قبل أن تقتله.

نعم، إن العبارة مرعبة، فأن يفقأ المرأ عينيه على إثر سماع حكاية هو فعل تمكن أوديب وحده من إنجازه ؛ صحيح أن الأمر كان يتعلق بحكايته الخاصة المروية من طرف تيرزياس، العراف الأعمى. فباستثناء الصعاليك الثلاثة الذين أصبحوا عُوراً إثر ظروف درامية، لا أحد من أبطال **الليالي** استطاع تسجيل حكايته على عينيه. لقد روى الصعاليك كيف فقدوا العين اليسرى (اليمنى حسب طبعة محسن مهدي). فالأول والثاني يفتتحان

13 . غالان، I، ص. 296.

14 . نفسه، ص. 46.

حكايتهما بذكر العبارة المشهورة ؛ يذكران بالتحديد، هما المصابان بالعور، تلك الجملة التي تفقأ العين. إن حكايتهما منقوشة بإبرة القَدر على الحدقتين المطفأتين لكل منهما، تظل هناك غير قابلة للمحو، ترافقهما حيث حلا ؛ العين المفقودة تلخصها وتعرضها وتشخصها أمام أنظار الجميع. إن النظر، بمثل هذه السمة، يتغير فيبدو العالم بشكل جديد، غير عادي. العور الثلاثة يتوفرون على إدراك متباين للأشياء، ورغبتهم غير المعلنة تكمن في استدراج السامعين الى اقتسام وجهة نظرهم الخاصة، أي أن يفقأوا العين اليسرى : أروي لك حكايتي وتمنحني عينك، العين التي أفتقد.

لكن لا أحد بإمكانه أن يقوم بهذه التضحية. من المفروض أن تكتب الحكاية على آماق البصر، لكن لن يتم ذلك، إذ أن هناك حقيقة مرة تتضمنها العبارة، وتتجلى في كون المتلقي غير مبال وغافلا وجحودا، وأن الحكاية لن توفر له مادة للتفكير والاعتبار، وذلك لكونه لا يعرف التفكير ولا ينظر إلى صورته في المرآة المنتصبة أمامه. إنه لا يستوعب الأمر، الرجاء، المعبر عنه أو الخفي، الثاوي خلف الحكاية، خلف كل حكاية وهو : لا تَنْسَنِي فإنني أتحدث عنك.



فالحكاية، إذن، لن تُكتب بالإبرة على آماق البصر، بل بالقلم على أوراق كتاب. والحال أن هذه اللحظة التي سُجِّلت فيها الحكاية ودونت، والتي لا يوجد بعدها أي شيء يستحق الحكي، هذه اللحظة النهائية هي في الحقيقة ابتدائية وافتتاحية. وبالفعل، فإن الحكاية كُتبت قبل أن تُروى، قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى قبل أن يولد. الحكاية محفوظة في كتابٍ أصلٍ صدر عنه كل ما يحدث، وجميع الكتب تنبثق منه. كل شيء مسجل ومنقوش في هذا الكتاب اللامرئي واللامقروء، والذي يتخذ متنه وجودا فعليا ويتحقق في وقائع وحكايات ؛ وكل ما يُكتب ليس سوى إعادة إنتاج لهذا الكتاب الأصل الذي تم تحريره منذ بدء الأزل.

كل شخص من شخوص **الليالي** يحمل على جسده موجزا من هذا الكتاب الأولي الذي يحدد مصيره ويتحكم في أبسط حركاته. ومع ذلك، فإنه لا يتمكن من قراءته، لا لأنه قارئ سيء، بل بالأحرى لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين. وبالفعل، فعلامات القدَر مسجلة على هذا القسم الأعلى من الوجه. وقد آن الأوان لذكر

عبارة أخرى من **الليالي** : «وهذا ما كان مكتوبا على جبيني ومقدرا عليّ في الغيب»[15]، وأيضا : «لا تنفع حيلة مع القدَر، والذي على الجبين مكتوب ما منه هروب»[16]. إن الشخصية المنحدرة من كتاب كل شيء فيه مقرر سلفا، ستصل، في نهاية المطاف، إلى كتاب آخر تسجل فيه حكايتها، كتاب بمثابة صدى وانعكاس للأول. هكذا يفرض المكتوب ذاته أولا وآخرا، بدءا وختاما.

---

15 . ط. القاهرة، II، ص. 155.

16 . نفسه، II، ص. 323.

مـراجـــع

الطبـعـات :

• طبعة القاهرة، الطبعة الثالثة، 1311هـ 4 مجلدات.

• طبعة هابخت - فلايشر، بريسلو، 1824-1843، 12 مجلدا.

• طبعة محسن مهدي، ليدن، 1984، مجلدان.

الترجمات :

• Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, 3 vol. (édition princeps : 1704 – 1717).

• G.S. Trébutien, *Contes inédits des Mille et Une Nuits*, Paris, 1828, 3 vol.

• Gustav Weil, *Tausend und eine Nacht*, Karl Müller Verlag, Erlangen, 1984, 4 tomes en deux volumes (reproduction de l'édition originale de 1865).

• Richard F. Burton, *Thousand Nights and a Night*, The Heritage Press, New York, 1934, 6 tomes en trois volumes (édition princeps : 1885).

• Joseph-Charles Mardrus, *Le Livre des Mille et Une Nuits*, Robert Laffont, coll. «Bouquins», Paris, 1980, 2 vol. (édition princeps : 1899 – 1904).

• Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, *Les Mille et Une Nuits*. Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1991, 2 vol.

الدراسات :

• كيليطو (عبد الفتاح)، **الحكاية والتأويل**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

•مهدي (محسن)، «الحكاية التمثيلية في كتاب **ألف ليلة وليلة**»، **مجلة دراسات عربية وإسلامية**، القاهرة، العدد الثالث، 1984.

• Bencheikh (Jamel Eddine), *Les Mille et Une Nuits ou la Parole prisonnière*, Gallimard, Paris, 1988.

• Bencheikh (Jamel Eddine), Bremond (Claude) et Miquel (André), *Mille et un contes de la nuit*, Gallimard, Paris, 1991.

• Clinton (Jerome), «Madness and Cure in the *1001 Nights*», *Studia Islamica*, 61, 1985.

• Elisséeff (Nikita), *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits*, Beyrouth, 1949.

• Grotzfeld (Heinz), «Neglected Conclusions of the *Arabian Nights*», *Journal of Arabic Literature*, vol. XVI, 1985.

• Hamori (Andras), *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, 1974.

• Miquel (André), *Sept contes des Mille et Une Nuits*, Sindbad, Paris, 1981.

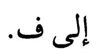
• Todorov (Tzvetan), *Poétique de la Prose*, Seuil, Paris, 1971.

معجم المصطلحات

مصنف	Compilateur
ألوهية	Divinité
بديل ضدي	Double antithétique
زمانية مزدوجة	Double temporalité
عبارات تعزيمية	Formules propitiatoires
حكاية	(histoire (conte, récit
سميّهُ	(Homonyme (son
افتتاحي - تدشيني	Inaugural
محفل	Instance
مُسارّة	Initiation
قراءة - تواشجية	Lecture – communion
شفهية	Oralité
قصيدة حكَمية	Poème gnomique
بحث	Quête
حكاية تمثيلية	Récit exemplaire
اعتراف - تعرف	Reconnaissance
فضيحة دلالية	Scandale sémantique
توريث - انتقال	Transmission

أبو العلاء الـمعري
أو متاهات القول

(2000)


إلى ف.

فما لي لا أقولُ ولي لسانٌ　　　وقد نطق الزمانُ بِلا لسان

المعري

تقـديـــــم

عندما نشرت **الكتابة والتناسخ** -وهو كتاب خصصته جزئيا للجاحظ الذي صرح بأنه نسب نصوصا من إنشائه لبعض المتقدمين- بعث إلي أستاذ فرنسي رسالة يسألني فيها هل مؤلف **البخلاء** عاش فعلا أم هو من ابتكاري ونسج خيالي... لا أعتقد أنه كان يمزح تماما، أو لنقل إن لهجة سؤاله يمتزج فيها الجد بالهزل. وأغلب الظن أنه قرأ اسم الجاحظ لأول مرة في كتابي، وارتاب في وجوده بسبب حديثي المطول عن الوضع والتزييف الأدبيين.

بعد بضع سنوات من توصلي بهذه الرسالة، زار روائي ألماني المغرب، فنظم أحد المعاهد مائدة مستديرة على شرفه، ساهمت فيها بعرض متواضع عن أبي العلاء المعري. وعندما انفض الجمع، اقترب الروائي مني، وسألني بشيء من التردد هل المؤلف الذي تحدثت عنه -فضل عدم ذكر اسمه بسبب حرفي العين والراء- عاش فعلا أم... لم يكمل سؤاله ونظر إلي كالمستغيث. أوضحت له، بنبرة بيداغوجية، أن المعري شاعر عربي عاش ما بين القرن العاشر والحادي عشر الميلاديين، في بلدة سورية اسمها معرَّة النّعمان، وأنه صاحب مؤلفات في مواضيع أدبية ولغوية مختلفة، وأن **رسالة الغفران** ترجمت إلى الأنجليزية والفرنسية، وكذلك منتخبات من شعره. ولكي لا يبقى أي مجال للشك ودرءا لكل شبهة، ختمت بالإحالة على المقالين المفيدين اللذين خصصتهما **موسوعة الإسلام وموسوعة يونيفيرساليس** لشيخ المعرة.

طيلة حديثي كان الروائي يكتب توضيحاتي في مذكرته. ثم إنه شكرني بلطف، وأودع المذكرة جيبه، وانتهى الأمر.

الفُسْتُق

ذات مساء، أو ربما في بهاء ليلة خانقة من ليالي فارس، نظم عمر الخيام بيته المشهور :

فامش الهوينا إن هذا الثرى   من أعين ساحرة الإِحورار

نظمه ودوّنه، ثم شخص ببصره بعيدا جهة الشام، وبالضبط جهة معرة النعمان، بلدة لم يكن لينتبه إلى وجودها هو ولا غيره لو لم ينبغ فيها أبو العلاء. كان الخيام يعلم أن هذا البيت يكاد يكون ترجمة حرفية لبيت المعري :

خَفِّفِ الوطأ ما أظنّ أدِيمَ الـ   أرضِ إلاّ من هذه الأجسادِ[1]

انتحال ؟ المسألة فيها نظر، فالقدماء كانوا يرون أن الشاعر المفلق هو الذي يجيد السرقة. وفي سياق مخالف ومماثل في آن، كتب ت. س. إليوت : «الشاعر الرديء يستعير، أما الشاعر الجيد فيسرق».

لا أحد ينكر أن عمر الخيام شاعر جيد، بل يمكن اعتبار بيته أرفع منزلة من بيت المعري، على الأقل منذ أن غناه المغنون في ترجمته العربية... وخلال أوقات الهدنة والإستراحة، يترنم به العرب والبهجة ملء أفئدتهم، وإذ ذاك تصير خطواتهم خفيفة،

1. **سقط الزند**، ص.7.

خفيفة إلى درجة أنهم لا يكادون يلامسون الأرض. أما متأدبوهم، فيتذكرون بيت المعري، ويتحيرون من كون المقلد تفوق على المبدع، والنسخة على الأصل.

لقد أدخل الخيام تعديلا طفيفا على بيت المعري : عوض أجساد هامدة استحضر أعينا ساحرة الإحورار (ذكر الجزء مع إرادة الكل يُسمى المجاز المرسل عند البلاغيين). وبقدر ما تظل الأجساد مبهمة وغير محددة، فإن الأعين تبدو مفردة ومتميزة. إنها أعين مفتوحة ومبصرة، أعين حية ترنو إليك متضرعة كي لا تطأها وتفقأها وتذهب بحسنها.

بمقتضى أية كيمياء تحولت الأجساد إلى عيون ؟ أية آماق خطرت ببال عمر الخيام وأمدت بيته بالطرافة وأضفت عليه مسحة الإبتكار ؟

في لحظة ما تبين لي، وعلى حين غرة وبشيء من الذهول، أنه كان يستحضر عيني المعري الذي فقد البصر وهو في سن الرابعة ؛ تبين لي أن الخيام نظر إلى العالم وأنشأ شعره بعيني أبي العلاء. لقد حذا حذوه ومشى على أثره ووطئ بلطف جسده المسجى، مع الإيماء إلى العينين الغائبتين. إنها طريقة خفية وطريفة لتحيته والثناء عليه : بفاصل قرن من الزمن، وفيما وراء المعنى الحرفي المباشر، يؤكد بيت الخيام على الدَّين والإمتنان وعرفان الجميل.

هل يعني هذا أن الخيام ابن روحي للمعري ؟ إنه يشاطره على كل حال مرارته وشكه وتشاؤمه. لكن لو قدر للمعري أن يعاصره، لما اعتبره متمما له، ولما اعترف بأبوته له. فلقد كان الخيام، حسب الأشعار المنسوبة إليه، نصير مذهب المتعة، يتغنى بفضيلة الخمر واللذة الجنسية ؛ أما المعري فكان متقشفا عفيفا يرى في الخمر أم الرذائل، ولا يبيح لنفسه إلا متعة اللعب بالكلام. غير أن هناك سببا أعمق لرفضه المحتمل لهذه الأبوة ؛ فإذا كان المعري يكره شيئا، فهو أن يكون دائنا أو مدينا، والأبوة لا محالة تخلق دَينا في عنق الإبن.



قبل أن تشتهر بلدة المعرة بإنجابها لأبي العلاء، كانت معروفة بجودة فُستقها. هذا ما أثبته جل الرحالة الذين زاروها ووصفوها، ابن حَوقَل مثلا. لكن المعري يؤكد العكس، فلقد بعث يوما بشيء من الفستق إلى أحد معارفه، وأرفق هديته برسالة جاء فيها:

«ولو أهديتُ إليه الأفُقَ بِثُرَيَّاهُ، والربيع الزاهر بِرَيَّاهُ، لكان عندي أني قد قصَّرتُ. وفي هذا البلد فُستُق ردِيء يُسَمّى غيظَ الجيران، ومعنى هذا الكلام، أنّه إذا كُسِرَ، ظن جيرانُ

السوءِ أنه ملآن، فحَسَدُوا عليه، وهم لا يعلمون أنه فارغ. وقد وجَّهتُ شيئا منه ليعبث به أتْباعُهُ»[2].

إنها على ما يبدو هدية لن يجني متلقيها شيئا ذا بال منها، فالفستق المهدى ليس للإستهلاك، وإنما للعب، لتسلية الأتباع، لإلهاء خدم وصبيان لا عقل لهم ولا تمييز ؛ فستق فارغ لعقول فارغة. أما الـمخاطَب، فهو، كما يوحي بذلك المعري، مترفع عن العبث منزه عنه ؛ لن يستفيد من الفستق، لن يحتفظ به لنفسه، لن يأكل فاكهته المنعدمة على كل حال، ولن يلعب بالقشور. سيؤول الفستق في النهاية للأتباع، سيتسلون به ويتلهون بقشوره. شغل تافه باطل، لن يجلب لهم شيئا، ما عدا الإثارة والهرج، والأمل الخادع الذي يستولي على من يكسر فستقة، ثم يكتشف أنها غير ملآنة ؛ عبث فارغ فراغ الفستق. ومع ذلك، وهذا منتهى التفاهة، فإن الجيران يشعرون بالغيظ وهم يصغون إلى القشور أثناء تكسيرها...

لماذا يؤكد المعري أن الفستق الذي أرسله فارغ ؟ من أين أتاه هذا العلم ؟ كيف يجوز الجزم بخواء الفستق قبل تكسير جميع حباته ؟ وحتى إذا تبين أن بعضها فارغ، فإن الشك -وإن كان طفيفا زهيدا- لن يزول فيما تبقى منها. ثم إن المعري لم يكن ليجهل أن بلدته تنتج فستقا جيدا ؛ فلماذا صدر منه هذا القول المزيف ؟ لماذا يقدم الملآن على أنه فارغ ؟ وفضلا عن ذلك، لو كان الفستق رديئا كما يدعي، أكان سيسمح لنفسه بتوجيهه وإهدائه ؟ إن هذا مستبعد تماما، وإلا فسيهين مخاطَبه، بل سيهينه مرتين، مرة بإرسال فستق رديء، ومرة بالإعلان الوقح عن رداءته.

إن ما يود تبليغه في الواقع هو أن مخاطبه لن يستدين بتسلمه للفستق، أي لن يكون ملزما بأن يهب له شيئا مقابل ما توصل به. يقرر المعري أن هديته تتضمن عيبا يجعلها لاغية ولاقيمة لها، وبالتالي لا تستدعي تعويضا من الجانب الآخر. إنها هدية فارغة جوفاء، القصد منها حفظ الإتصال وتثبيته لا غير. فكأن المعري يسعى إلى تقويض مبدأ الهبة الذي يسود العلاقة بين الناس، الهبة التي لابد أن تقابلها هبة مماثلة أو مشابهة. ولكن أنى له ذلك ؟ يود أن يلغي منطق الهبة والتبادل، وسيسعى كما سنرى إلى تحقيق ذلك إلى أبعد حد، ولكن هناك ميدانا لم يفكر أبدا فى إبطاله : التبادل اللساني والبياني. ولا أدل على ذلك من كون الفستق الموهوب مصحوبا برسالة، والرسالة تكون دائما ردا على رسالة أو حثا على جواب.



2. **إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء**، ص. 453.

ربما يمكن إرجاع حساسيته المفرطة فيما يتعلق بالهبة إلى العاهة التي مني بها صغيرا وإلى ما نتج عنها من تبعية للغير. بسبب عماه لم يكن كافيا نفسه بنفسه، كان دائما بحاجة إلى الآخرين، وفي لزومياته صدى لهذه الحالة :

تصدّق على الأعمى بأخذِ يمينهِ لِتهْديه وامنُنْ بإفهامِكَ الصمّا[3]

الأعمى بحاجة إلى قائد مبصر، وقد يعوضه بالعصا :

والعصا للضريرِ خير من القـا ئدِ فيه الفُجـورُ والعـصيـــان[4]

قد يستغني المعري عن القائد بالعصا، وقد يستغني حتى عن العصا بلزوم منزله، ولكنه لا يستطيع الإستغناء عن قلم النساخ (القلم، بمعنى ما، عصا تتوكـأ عليها الذاكـرة). وهكذا يقول في **رسالة الغفران** : «وأنا مستطيع بغيري، فإذا غاب الكاتب، فلا إملاء[5]». صحيح أنه تمكن، إلى حد كبير، من الإستغناء عمن يقرأ له، وذلك بتنميته لذاكرته، فكان يحفظ كل ما يرد على سمعه، أو كما قال : «ما سمعت شيئا إلا وحفظته، وما حفظت شيئا فنسيته[6]». وفي وقت مبكر صار في غنى عن أخذ العلم من أفواه الرجال، كما يؤكد نفسه ذلك : «منذ فارقت العشرين من العمر، ما حدثت نفسي باجتداء علم من عراقي ولا شآم[7]». ويمكن أن نقول، وربما بدون مبالغة، إنه حفظ الشعر العربي، كل الشعر العربي، قديمه وحديثه ؛ إنه الوحيد على كل حال الذي قد ينطبق عليه هذا الزعم. وبشيء من المبالغة أيضا يمكن أن نضيف أنه حفظ كل ما في الكتب، فكان الناس يلجأون إليه عندما يتعذر عليهم الحصول على نسخة من كتاب مفقود، أو عندما يكون الكتابَ مبتورا. بل إن ذاكرته العجيبة كانت تسمح له، حسب من ترجموا له، بحفظ حسابات معقدة، وخطابات بالفارسية والأذربية...



لنعد إلى الفستق : لم يكتف أبو العلاء بتحقيره، بل تعدى ذلك إلى الغض من شأن

3. **لزوم**، ج. 2، ص. 295.

4. نفسه، ج. 2، ص. 356.

5. **رسالة الغفران**، ص. 583.

6. ابن العديم، **الإنصاف والتحري**، ضمن **تعريف القدماء بأبي العلاء**، ص. 551.

7. **رسائل أبي العلاء المعري**، طبعة أوكسفرد، ص. 32.

بلدة المعرة، فيقول عنها في إحدى رسائله : «المورد بها محتبس، وظاهر ترابها في الصيف يبس. ليس لها ماء جار، ولا تغرس بها غرائب الأشجار[8]». ولا يباغت هذا التنقيص قراء المعري الذين يعرفون، كما يقول أحد دارسيه، «عادته في هضم النفس وكل شيء له به علاقة ما[9]».

وعلى ما يبدو، فإن والديه أفلتا من سخريته واحتقاره. في سن الخامسة عشرة فقد أباه، فرثاه وأشاد بمآثره ؛ ولكن إلى جانب هذا الإكبار والإجلال، هناك شعور آخر تجاهه، شعور بالذم، بل ربما بالضغينة، وهذا ما يوحي به بيت له في **لزوم ما لا يلزم** :

لِيَذْمُمْ والداً ولدٌ ويعتُــبْ عليه فبئس عَمري ما سعـــى لهْ[10]

إضافة إلى البيت المعروف :

هـذا جنـاه أبـي علـــي وما جنيـــت علـــى أحـــد

أبوكَ جنَى شرّا عليك وإنما هو الضب إذ يُسدي العقوق إلى الحسل[11]

لقد أهدى إليه والده الحياة، هدية لم يطلبها ولم يسع إلى نيلها، هدية مسمومة لا يرضى عنها وليس بإمكانه ردها. في الواقع أهدى له الموت، لأن الموت مآل الحياة، ولهذا أوصى أن يكتب البيت السابق على قبره، ويظل شاهدا على الجناية النكراء التي يدل عليها أيضا هذا البيت :

وهو بيت مسبوق بثلاثة أبيات تؤكد ما أشرنا إليه من ارتباط النسل بالهدية في ذهن المعري :

إذا كنت تُهدي لي وأجزيك مثلَه فإن الهدايا بيننا تَعَبُ الرّســل

فلا أنا مغبون ولا أنت في الـذي بعثْنا كِلانا غيرُ مُلتَمِسِ الرِّسل

فدونك شغـلا ليـس هذا لعلّـــه يعود بنفع لا كشُغْلِك بالنسـل

8. ذكره عبد العزيز الميمني الراجكوتي، **أبو العلاء وما إليه**، بيروت، 1983، ص. 18.

9. نفسه، ص. 17.

10. **لزوم**، ج. 2، ص.211 .

11. نفسه، ج. 2، ص. 224. الحسل : ولد الضب. وفي المثل : أعق من ضب، لأنه ربما أكل حسوله (**لسان العرب**).

وأحيانا يجمع أباه وأمه في الذم :

سعى لي والدايَ بغيرِ لُــبّ   وسيّان العرائــسُ والسعالي[12]

وللتذكير فإن أمه توفيت وهو في سن السابعة والثلاثين، وقد رثاها بقصيدتين. وبلا شك فجع بنبإ موتها الذي بلغه وهو عائد من بغداد إلى المعرة، ولا شك أيضا أن هذا المصاب لعب دورا أساسيا في قراره أن ينعزل عن العالم ويقبع في منزله. لقد تأثر به إلى حد أنه، كما يقول، انحط إلى مرتبة الطفل الرضيع :

مَضَتْ وقد اكتَهَلتُ فخِلتُ أني   رَضِيع ما بَلَغْتُ مَدى الفِطامِ[13]

هكذا ارتد إلى طفولته الأولى، بل ربما تراجع إلى مرحلة أسبق، مرحلة ما قبل الولادة، وذلك ما يفسر نبذه للعالم الخارجي، وانزواءه في بيته، وانطواءه على نفسه. وإذا تتبعنا شعره، يتضح لنا أنه من خلال أسلوب الحياة الذي اختاره، يعمل على إصلاح ما أفسده أبواه أو ترميمه. أجل، لا يمكن رد هبة الحياة، ولكنه لن ينعم بها كما توقعا عندما أنجباه، سيتصرف وكأنه لم يتسلمها ولم تحصل بين يديه :

ألَمْ تر أننــي حيّ كمــيت   أُداري الوقت أَوْ ميت كحــيِ[14]

إنها منزلة بين منزلتين، بين الحياة والموت، وهي بالضبط حالة الجنين في بطن أمه، وحالة المعري الكهل في قعر بيته. هذا الرجوع إلى الأم يتم على حساب الدنيا التي رفضها وتنكر لها، والملاحظ أنه كثيرا ما يصور الدنيا امرأة :

لحاكِ الله يا دُنيـا خلوبـا   فأنتِ الغــادةُ البكرُ العجــوزُ[15]

بل يصورها أما :

خسست يا أمنا الدنيا فأف لنا   بنو الخسـيسـة أوباش أخِسّاءُ[16]

وكثيرا ما ينعتها بأم دفر :

12 . نفسه، ج. 2، ص. 240.

13 . **سقط الزند**، ص. 39.

14 . لزوم، ج. 2، ص. 458.

15 . نفسه، ج. 2، ص. 4.

16 . نفسه، ج. 1، ص. 39.

ولم أرَ إلا أمَّ دَفْر ظعينــة تـُحَبُّ على غدر قبيح وتفرك[17]

إضافة إلى الدنيا، الأم الكونية، يهاجم المعري على الدوام حواء، الأم الأصلية :

فليتَ حوَّاءَ عقيم غَــدَتْ لا تَلـدُ النـاسَ ولا تَحـبلُ[18]

وترد الإشارة إلى آدم وحواء بكثرة في اللزوم، وفي كل مرة يعاتبهما بشدة وينحي عليهما باللائمة :

ياليتَ آدَمَ كان طلّقَ أمهُـــم أو كـان حرَّمَـها عليه ظهارُ
ولدتهُم في غيرِ طُهر عاركـا فلذاكَ تُفـقدُ فيهم الأطهار[19]

إنه لا يلومهما على الإقتراب من الشجرة المحرمة بقدر ما يلومهما على الإنسال، على نقل الحياة. فكأن الإنجاب هو الخطيئة الأصلية وبداية الشر.

لا نجد عند المعري على الإطلاق حنينا إلى فترة ماضية، كما لا نجد عنده توقا إلى تطور محتمل ؛ ولهذا ليس لديه أدنى شعور بانحطاط ما. الإنحطاط يستلزم وضعا سابقا يكون مزدهرا متألقا ثم يفسد ويتعفن ؛ لكن المعري يعتقد أن الأصل خبيث، وأن ما تلاه دناءة ونذالة. في البدء كان الإنحطاط، أو الفساد حسب تعبيره، فساد يتمدد ويطول بلا نهاية مرتقبة:

ونحنُ في عالم صِيغتْ أوائلهُ على الفسادِ فغيّ قوْلُنا فَسدوا[20]

الفساد كان دوما سائدا، بدءا بآدم وحواء. وعليه فإن الزمن الذي كان كل شيء فيه على ما يرام هو الذي سبق خلق الإنسانين الأولين.

إذا كان العالم قد تعفن بظهور الإنسان، وإذا كان الشر كل الشر في الإنسال، فإن المعري لن يعمل شخصيا على استمراره. كان يعلم أنه سيظل مدينا لوالديه، وأن رد الدين أن ينجب بدوره. ولكنه صمم من جانب واحد على وضع حد لهذا الفجور الذي ظل قائما عبر العصور والأحقاب ؛ لن يتزوج، وبالتالي لن ينجب، لن يخلف ولدا يدين له بالحياة[21]. وهكذا سيقضي فيما يخصه على الفساد وعلى نظام الإستدانة...

17. نفسه، ج. 2، ص. 152.

18. نفسه، ج. 2، ص. 197.

19. نفسه، ج. 1، ص. 313.

20. نفسه، ج. 1، ص. 214.

21. «وكان يقول : أوردني أبي موردا لا بدَّ أن أرده، ووالله لا أوردتُهُ أحدا بعدي». (سبط بن الجوزي، مرآة

ومع ذلك، فإن هناك شيئا كان يراه جديرا أن ينقل ويورث ويتداول : اللغة العربية وعلومها !

طيلة حياته لعب المعري بفستقة ؛ ظل يقلبها ويديرها بين أصابعه متسائلا هل تتضمن ثمرة أم لا. إن الشك الذي اشتهر به يعود في نهاية الأمر إلى الإرتياب الذي يخامر من يكون على وشك تكسير فستقة، ولا يدري هل هي فارغة أو ملآنة. بين أصابعه فستقة، وما يقلقه أنه لا يعلم كيف وصلت إليه، وإلى من هو مدين بها. إنها على كل حال من نصيبه، سواء أكانت ملآنة أم فارغة. ليس بمقدوره أن يرفضها، وإن فعل فلمن سيردها ؟ لقد قضى عمره يرفض الهدايا والصلات، ولكنه كان عاجزا عن استبعاد الفستقة التي سقطت يوما ما بين يديه.



الزمان، ضمن تعريف القدماء، ص. 156).

منامات أبي العلاء

لعل أشهر كتاب للمعري، بالنسبة إلينا اليوم، هو **رسالة الغفران** ؛ أقول بالنسبة إلينا، لأن معاصري أبي العلاء ومن جاء بعدهم إلى بداية هذا القرن لم يعِيروه كبير اهتمام، فهم يذكرونه بصفة عابرة ضمن قائمة مؤلفاته، دون أن يتعرضوا لموضوعه أو يتطرقوا إلى جانب من جوانبه. وإجمالا لم تكن **رسالة الغفران** في نظرهم تتميز عن باقي رسائل المعري، كـ**رسالة الملائكة**، أو **رسالة الإغْرِيض** ؛ على الأقل لم يحكموا عليها لا إيجابا ولا سلبا. وحده الذهبي قال إنها «احتوت على مَزْدَكَة واستخفاف، وفيها أدب كثير[22]»، دون أن يحدد ما يعني بالمزدكة أو يشرح ما يقصد بالإستخفاف.

إذا كان هذا موقف القدماء من **رسالة الغفران**، كيف نفسر كونها صارت، منذ مطلع القرن العشرين، كتاب المعري الأكثر رواجا وانتشارا ؟ لماذا هذا الإهتمام المفاجئ بكتاب أهمله القدماء أو لم يولوه عناية خاصة ؟ الجواب يكمن في كلمة واحدة، في اسم واحد : **دانْتِي**. لولا دانتي لما اهتم أحد بـ**رسالة الغفران**. لقد صارت محط عناية ورعاية منذ أن نُظِر إليها كرافد من الروافد التي غذت **الكوميديا الإلهية**. ونذكر هنا على الأخص أسِين پَلاسْيُوس الذي عقد مقارنة بين العملين في فصل من كتاب له مشهور، تحدث فيه عن بعض أوجه الشبه بين تَمَثُّلَي كل من المعري ودانتي للآخرة.

---

22. الذهبي، **تاريخ الإسلام**، ضمن. **تعريف القدماء**، ص. 189.

هذه المقارنة، في رأي معظم الباحثين، لا جدوى منها لأن دانتي لم يكن بوسعه الإطلاع على **رسالة الغفران** التي لم تترجم إلى أية لغة، بل لم تُحْدِثْ حتى في الأوساط الأدبية العربية نقاشا من شأنه إثارة فضول الإيطاليين أو غيرهم من الأوروبيين. إلا أن عملية التقريب بين العملين كان لها مفعول سحري مباشر، إذ أخرجَت **الغفران** من عزلتها الطويلة ورفعت من ثمنها لدى فئة واسعة من المتأدبين العرب وغير العرب، إلى حد أنه يمكن القول بدون مبالغة إن دانتي أَثَّر في المعري. أجل، كتب دانتي **الكوميديا الإلهية** ثلاثة قرون بعد **الغفران**، ومع ذلك فإن تأثيره واضح في نظرتنا لمؤلف المعري وطريقة تناولنا له. إننا نقرأه باحثين في صفحاته ومنقبين في أرجائه عن دانتي ! لم يعد بإمكاننا تناوله كما تناوله القدماء، وبالأحرى كما نظر إليه المعري. في **رسالة الغفران** لا يلتقي ابن القارح بالشعراء العرب فقط، وإنما أيضا بالشاعر الإيطالي. إن دانتي حاضر في كل مشهد منها، والحوار بينه وبين المعري لا يتوقف لحظة[23]. لم نعد قادرين على قراءة **الغفران** بمعزل عن **الكوميديا**.



أول ما ينبغي التذكير به أن المعري لم ينشئ كتابه من تلقاء نفسه، وإنما كرد على رسالة توصل بها من ابن القارح تتضمن، إلى جانب مواضيع مختلفة، حديثا عن عدد من الزنادقة والمبتدعين. وحسب عادة القدماء، فإن المعري افتتح رسالته بالإشادة بفضل ابن القارح : «وقد وصلت (الرسالةُ) التي بحرُها بالحِكَمِ مسجور، ومَنْ قرأَها مأجور، إذ كانت تأمرُ بتقبُّلِ الشرعِ، وتَعيبُ من ترَكَ أصلا إلى فرعٍ [...]. وأَلْفَيْتُها مُفْتَتَحَة بتمجِيد، صَدَرَ عن بليغ مُجيد [...]، وفي تلك السطور كَلِم كثير، كلُّه عند الباري -تَقَدَّس- أَثير. فقد غُرِسَ لمولايَ الشيخِ الجليل -إن شاء اللهُ- بذلك الثناءِ، شجر في الجَنَّة لذيذُ اجتناء [...]، وتجري في أصولِ ذلك الشجرِ، أَنهار تُخْتَلَجُ من ماءِ الحيوانِ، والكوثرُ يمدُّها في كل أوان ؛ مَن شَربَ منها النُّغْبَةَ فلا موتَ [...]. ويعمدُ إليها المغترفُ بكؤوس من العسجدِ، وأباريقَ خُلقت من الزبرجد[24]».

هكذا انطلق وصف الجنة. الكلمة الطيبة التي صدرت عن ابن القارح تمجيدا لله، تولدت منها شجرة طيبة، وهذه الشجرة بدورها أفسحت المجال لظهور الجنة...

23. ينبغي وضع هذا في سياق الشعور بالدِّين، والرغبة في الإعلاء من شأن الذات. إن الإطلاع على الأدب الأوروبي جعل العرب، ابتداء من القرن التاسع عشر، مقارنين بالفعل أو بالقوة.

24. **رسالة الغفران**، ص. 139-142.

ولإنشاء **رسالة الغفران** ؛ على الأقل قسمها الأول والأهم (ما يقرب من مائتين وخمسين صفحة)، الذي يصف فيه المعري، إضافة إلى مشهد القيامة، تجوال ابن القارح في الفردوس وزيارته لأصحاب السعير. أما القسم الثاني، أي الرد على ما جاء في رسالة ابن القارح (زهاء مائتي صفحة)، فإنه لا يبدأ إلا عندما يفرغ المعري من وصف الجنة والنار.

بعد هذا التذكير، يتبين لنا أن استحضار الآخرة ووصفها عبارة عن استطراد، ولعله لم يكن في حساب المعري، فلم يأت على الأرجح نتيجة تخطيط مسبق. فكأن المعري أخذ على غرة وفوجئ بفيض الكلام، فانساق مع حركته بنشوة عارمة. بدأ بالحديث عن الشجرة الطيبة فنسي موضوعه، أي الرد على تساؤلات ابن القارح، وانخرط في عرض طويل لمشاهد من العالم الآخر. إن المقدمة التي كان من المنتظر أن تتركز في بضعة أسطر أو بضع صفحات قد تمددت وتضخمت وصارت في غاية الأهمية، بحيث إن القارئ يندهش ويحتار عندما يصل المؤلف إلى القسم الثاني، إلى الموضوع (الأساس !) للرسالة، ألا وهو الرد على ابن القارح. هكذا فإن مركز الرسالة، يعني القسم الثاني، صار بالنسبة إلينا ثانويا وهامشيا، بينما القسم الأول، الذي هو مجرد استطراد، صار ذا أهمية بالغة.

في القسم الثاني، يتخلى المعري عن الخطاب التخييلي ليتبنى الخطاب الذي نجده في كتب المِلَل والنِّحَل، فيعمد إلى الحديث عن المبتدعين الذين خالفوا المألوف بدرجات متفاوتة كابن الرّاوَنْدي، والمتنبي، وصالح بن عبد القدوس، والحلاج. الإرتسام الذي نخرج به من قراءة هذا القسم أنه يختلف كثيرا عن الأول في مضمونه وروحه ومرماه. في القسم الأول نمرح مع ابن القارح في جنة النعيم، ونتسلى معه أيضا بإطلالة على أهل الجحيم ؛ أما في القسم الثاني فنهيم في متاهة الإعتقادات التي دعا إليها عدد غفير ممن وسموا بالزندقة، فنشعر بشيء من خيبة الأمل، ونضبط أنفسنا أحيانا متلبسين بالسؤال التالي : لِم تجشم المعري مشقة كتابة هذا القسم الذي يبدو مجدبا عقيما ؟ لم لم يكتف بالقسم الأول المشوق والممتع ؟ أبادر إلى القول إن هذا السؤال مجانب للصواب، إذ لولا القسم الثاني الذي يشكل الموضوع الرئيس للرسالة، لما عنّ للمعري أن يكتب القسم الأول... وإضافة إلى ذلك فإن هنالك، على عكس ما نعتقد لأول وهلة، علاقة وطيدة ومتينة بين القسمين، علاقة ستتضح عندما سنحدد النوع الذي تنتمي إليه **رسالة الغفران**.

❖❖❖❖

قد يتجه تفكيرنا في هذا المضمار إلى قصة **المعراج**، وأيضا إلى **كتاب التوهُّم** للمحاسبي. وقد نضيف إلى القائمة نصا ألف بعد المعري، وهو **المنام الكبير** لأبي سعيد الوهراني، ولا شك أن أبا سعيد هذا اعتمد على **رسالة الغفران** وبنى عليها حديثه. ولكن هناك طبقة أخرى من النصوص ربما ستقربنا أكثر من **رسالة الغفران**، وستسمح لنا قبل كل شيء أن نعرف لماذا وسم المعري كتابه بهذا العنوان. وكسابقاتها فإن هذه النصوص مرتبطة بالأسئلة التالية : أي مصير ينتظر الشخص بعد الموت ؟ ما هو مآله في الآخرة ؟ هل ستكتب له النجاة أم سيصادف الشقاء ؟

نجد هذه الأسئلة، بصفة صريحة أو ضمنية، في تراجم الأشخاص كما ترد مثلا في كتب التاريخ القديمة، ومن بينها **المنتظم** لابن الجوزي، و**البداية والنهاية** لابن كثير. فالمؤرخ يسرد أحداث كل سنة، ويختم سرده بالحديث عمن توفي فيها من الأكابر. وعندما يتعلق الأمر بصاحب مذهب من المذاهب، يبرز أحيانا سؤال عن مصيره بعد أن فارق الحياة : هل غفر له أم لا ؟ هذا السؤال يتم عبر مشهد يكتسي صبغة حلم أو رؤيا : أحد معارف الميت أو من الذين سمعوا به، يراه في المنام ويسأله عما آل إليه أمره. وسنذكر بعض الأمثلة المختلفة ونعلق عليها بسرعة[25].

«كان لنا شيخ نقرأ عليه، فمات بعض أصحابه، فرآه في المنام، فقال له : ما فعل الله بك ؟ قال : غفر لي. قال : فما حالك مع منكر ونكير ؟ قال : لما أجلساني وسألاني ألهمني الله أن قلت : بحق أبي بكر وعمر دعاني. فقال أحدهما للآخر : قد أقسم بعظيمين فدعه. فتركاني وذهبا[26]». لا يخفى على القارئ أن هذا المنام يندرج في إطار الخلاف بين أهل السنة والشيعة.

أما المنام التالي، فإنه يحيل على ما يبدو إلى خلاف حول كتابة التاريخ، ونلمح فيه تحفظ الراوي من ابن حيان، صاحب **المقتبس** : «ورأيته في النوم بعد وفاته مقبلا إلي، فقمت إليه، وسلم علي وتبسم في سلامه، فقلت : ما فعل الله بك ؟ فقال : غفر لي، فقلت له : فالتاريخ الذي صنفت ندمت عليه ؟ قال : أما والله لقد ندمت عليه، إلا أن الله عز وجل بلطفه عفا عني وغفر لي[27]».

---

25. الأشخاص الوارد ذكرهم في هذه الأمثلة من معاصري المعري.

26. ابن كثير، **البداية والنهاية**، ج. 12، ص. 11.

27. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج. 2، ص. 219.

منام ثالث، صيغ ربما للحض على الإهتمام بالحديث، والحث على روايته : «[...] ورآه بعضهم في المنام فقال : ما فعل الله بك ؟ قال : غفر لي. قال : بم ؟ قال : بشيء قليل من السنة أحييته[28]».

وهذا رجل آخر سأله بعضهم : «ما فعل الله بكـ ؟ فقال : رحمني وغفر لي وأكرمني ورفع منزلتي ؛ وجعل يعد ذلك بأصبعه. فقال : بالعلم ؟ فقال : بل بالصدق[29]». ولعل المقصود هنا الصدق في رواية الحديث.

وأخيرا نورد حالة التهامي الشاعر، وكان المعري يعرفه ويعجبه إنشاد قصيدته التي يرثي بها ولده[30] : «وبعد موته رآه بعض أصحابه في النوم، فقال له : ما فعل الله بكـ؟ فقال : غفر لي، فقال : بأي الأعمال ؟ فقال : بقولي في مرثية ولدي الصغير :

جاورتُ أعدائي وجاورَ ربَّه   شَتَّانَ بين جواره وجواري[31]»

وهكذا فإن السيرة لا تنتهي بموت الشخص، وإنما تمتد إلى ما بعد الموت. لا تشكل الوفاة نقطة النهاية في هذا النوع من التراجم، فلا يكمل السرد إلا عندما يتحدد المصير في العالم الآخر.



السؤال الذي يشكل بؤرة المنام : «بِمَ غُفِرَ لك ؟»، هو نفسه الذي يتردد في **رسالة الغفران**، يلقيه ابن القارح بصيغة أو بأخرى على الشعراء الذين يلتقي بهم في الجنة. فعندما يرى قصر زهير بن أبي سلمى وقصر عَبِيد بن الأبرص، «يعجب من ذلك ويقول : هذان ماتا في الجاهلية، ولكن رحمة ربنا وسعت كل شيء ؛ وسوف ألتمس لقاء هذين الرجلين فأسألهما بم غفر لهما[32]». وعندما يصادف لَبِيد بن ربيعة يسأله : «ما بالك في مغفرة ربك؟[33]»؛ وعندما يعثر على الحطيئة («ببيت في أقصى الجنة»)، يقول له : «بم وصلت إلى الشفاعة؟[34]»

28. ابن كثير، **البداية والنهاية**، ج. 12، ص. 24.

29. نفسه، ج. 12، ص. 95.

30. ابن العديم، **الإنصاف والتحري**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 564.

31. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج. 3، ص. 381.

32. **رسالة الغفران**، ص. 182.

33. نفسه، ص. 215.

34. نفسه، ص .307.

إذا كان أشخاص **ألف ليلة وليلة** ينقذون حياتهم برواية حكاية من الحكايات، فإن أشخاص **الغفران**، ومعظمهم شعراء، ينالون المغفرة بفضل بيت من الشعر، أو أبيات قلائل أنشؤوها تعظيما للدين أو حثا على عمل الخير[35]. إن الجودة الفنية للأبيات لا تكفي لفسح مجال الفردوس، لا بد أن يكون مضمونها منسجما مع تعاليم الدين. وينبغي أن لا ننسى أننا بصدد نص أدبي يندرج في نوع قوامه المصير الأخروي، وإلا فإن النقاد القدماء لم يكونوا في معظمهم يعيرون كبير انتباه لعقيدة الشاعر، فكان اهتمامهم ينصب بالدرجة الأولى على مهارته في النظم وبراعته في الصناعة الشعرية. والحال أن فردوس المعري لا يلجه إلا الشعراء المشهود لهم بالجودة والتفوق ؛ ليس في رحابه مكان لشاعر رديء أو ضعيف، بل إن جحيم المعري لا يقطنه إلا فحول الشعر كامرئ القيس، والشنفرى، وبشار بن برد. الشخص الوحيد الذي يراه ابن القارح في الجحيم والذي لا ينتمي إلى فئة الشعراء هو إبليس ؛ ولكنه ليس بغريب عن الشعر، على الأقل في **رسالة الغفران**، حيث يبدو أبا الشعراء وملهمهم. ألم يقل أحد الملائكة لابن القارح إن الشعر «قرآن إبليس[36]» ؟

لا يندهش ابن القارح عندما يرى في النار شعراء عاشوا قبل نزول الوحي، أو شاعرا (بشار) تميز في الإسلام بآراء خاصة. لكنه يتحير عندما يلتقي في الجنة بشعراء كان يتوقع أن تكون النار مأواهم. الحطيئة مثلا، الذي آذى الناس بخبث هجائه، وصل إلى الشفاعة بسبب صدقه في قوله :

أَبتْ شَفَتَايَ اليَومَ إلا تكلُّما ... بهُجْر، فما أَدْري لِمَنْ أنا قائِلُهْ
أَرَى لِيَ وَجِها شَوَّهَ اللهُ خَلْقَهُ ... فَقُبِّحَ مِنْ وَجْه، وَقُبِّحَ حامِلُــه[37]

أما عَبيد بن الأبرص، فيقـول لابن القـارح : «لعلك تريد أن تسألني بـم غُفِرَ لي ؟ فيقول : أَجَلْ، وإن في ذلك لعجبا ! أَأَلْفَيْتَ حُكما للمغفرةِ مُوجِبا، ولم يكن عن الرحمة مُحجِّبا ؟ فيقول عبيد : أخبرك أني دخلت الهاويةَ، وكنت قلت في أيام الحياة :

مَن يسـأَلِ الناسَ يحرمُوهُ ... وَسـائِـلُ اللهِ لا يَخِيـبُ

35. في إحدى رسائله يقول المعري لبعض الشعراء : «وأحسبك إن استطعت، فما تحضر القيامة إلا بأبيات حسان، تتقرب بها إلى خزنة الجنان» (**إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء**، ص. 446).

36. **رسالة الغفران**، ص. 252.

37. نفسه، ص. 307.

وسار هذا البيت في آفاق البلاد، فلم يزل يُنشد ويَخِفَّ عني العذاب حتى أُطلقْتُ من القيود والأصفاد؛ ثم كرر إلى أن شمِلتني الرحمة ببركة ذلك البيت، وإن ربنا لغفور رحيم[38]».

إن الخلاص يتم ببيت واحد، كما حدث للتهامي الشاعر الذي أشرنا إليه آنفا. كل الشعراء الوارد ذكرهم في **الغفران** مدينون بشهرتهم لقصيدة أو أبيات معدودة؛ من خلال مقاطع ترددها كل الألسن، تتقرر جودتهم وتتحدد صورتهم، فيتم بمقتضاها وحسب الحالات توزيعهم في الفردوس أو الجحيم. بهذا المعنى فإن الشاعر ليس سجين ديوانه أو مجموع شعره بقدر ما هو سجين قطعة أو شظية منه تسِمُه إلى الأبد. إن الآخرة كما صورها المعري مأهولة فقط بأشخاص جازفوا بالقول وتحملوا تبعاته؛ ولهذا ليس للبكم مقام في **الغفران**، فكأن من ينطوي على نفسه ويلوذ بالصمت لا يستحق أن يبعث، وليس جديرا حتى بنيران جهنم...



الشعراء الذين تحدث عنهم المعري في القسم الأول كلهم من القدماء، أي أنهم عاشوا في الجاهلية أو في صدر الإسلام. ولقد أقصى المحدثين من عالمه الأخروي لأنهم لا يستشهد بشعرهم؛ فكما هو معروف، لا يعتمد اللغويون والنحاة إلا على القدماء ويشيحون بوجههم عن المحدثين الذين ابتعدوا عن المنبع ودخلت الهجنة ألسنتهم. وبما أن المعري يثير في رسالته قضايا لغوية مختلفة، فإنه اقتصر على الأوائل؛ لم يذكر من بين المولدين إلا بشارا بن برد، الذي كان يعتبر آخر القدماء وأول المحدثين.

إذا كان القسم الأول خاصا بالقدماء، فإن القسم الثاني في معظمه من نصيب المحدثين. وقد تعرض المعري فيه للحديث عن شعراء ومتصوفة ومتكلمين تميزوا بآراء غريبة أو حسبوا من الزناديق. لماذا تخلى في هذا القسم عن السرد، عن المشاهد التخييلية؟ لماذا لم يصور ابن القارح في العالم الآخر وهو يلتقي بأصحاب البِدَع ويسألهم عن مصيرهم؟ لو فعل ذلك لكان هناك، من منظورنا الحالي، تماسك قوي وارتباط متين بين قسمي الرسالة، ولما حصلت تلك الفجوة العميقة بينهما.

لكن المعري لم يقم بذلك، ولعل السبب أنه لم يكن يرغب في الحكم على مآل معاصريه وعلى المحدثين بصفة عامة. لقد سمح لنفسه بالخوض في مصير القدماء،

38. نفسه، ص. 185-186.

ولكنه توقف عندما وصل إلى المحدثين. وإلا ففي أي فضاء سيحشرهم ؟ وهو نفسه يبرر موقفه، حين يحدد ضمنيا المبدأ الذي يعتمد عليه، فيقول : «وسرائر الناس مُغَيَّبَة، وإنما يَعْلَمُ بها علاَّمُ الغُيوب[39]».

بل إنه راجع ما صدر عنه من أحكام في القسم الأول من **الغفران**، فأعلن بدون مواربة عن تحفظه منها. ولقد جاء تحفظه بمناسبة حديثه عن بشار الذي زج به في الجحيم، كما رأينا، ولكنه في القسم الثاني احتاط وتراجع، فقال عنه : «ولا أحكم عليه بأنه من أهل النار[40]».



من هذا المنطلق، لا ينتظر منه أن يرى أحدا من المتقدمين في المنام ليسأله عما فعل الله به. وفضلا عن ذلك، لم يفته في اللزوم أن يسخر من المنامات :

تحاسَدتِ العيونُ على منـام عَرفن كذابه وأردن حُسنَه
فصبرا إن سمعتَ لسانَ سوء من ابنِ مودَّة وتوقّ لسنَهْ[41]

ولئن امتنع هو عن الحكم على الأشخاص الذين تحدث عنهم، فلم يحدد مصيرهم بعد الموت، فإنه لم يسلم من قوم حددوا مآله وهو حي يرزق. وفي هذا الصدد يروى عن أبي نصر المنازي الشاعر ما يلي : «اجتمعت بأبي العلاء المعري بمعرة النعمان، وقلت له : ما هذا الذي يروى عنك ويحكى ؟ فقال : حسدني قوم، فكذبوا علي، وأساءوا إلي. فقلت: على ما ذا حسدوك وقد تركت لهم الدنيا والآخرة ؟ فقال : والآخرة أيها الشيخ ! قلت : إي والله[42]».

ولم يفلت طبعا من أصحاب المنامات بعد أن فارق الحياة ؛ وهكذا نقرأ عند ابن الجوزي، نقلا عن أحد الرواة : «ولما مات المعري رأى بعض الناس في منامه كأن أفعيين على عاتقي رجل ضرير قد تدليا إلى صدره، ثم رفعا رأسيهما، فهما ينهشان من لحمه وهو يستغيث. فقال : من هذا ؟ فقيل : المعري الملحد ![43]».

---

39. نفسه، ص. 432.

40. نفسه، ص. 432.

41. **لزوم**، ج. 2، ص. 368.

42. القفطي، **إنباه الروا**ة، ج. 1، ص. 115-116.

43. ابن الجوزي، **المنتظم**، ج. 8، ص. 188.

كما نقرأ عند القفطي مناما لعله أكثر تعقيدا من السابق. وإذا كان ابن الجوزي يروي عن غيره، فإن القفطي يروي ما رأى بنفسه : «كنت في سن الصبا [...] أقدَح في اعتقاد أبي العلاء، لِمَا أراهُ من ظواهر شعره، وما ينشد له في محافل الطَّلب. فرأيت ليلة في النوم، كأنني قد حصلت في مسجد كبير، في شرقيِّه صُفَّة كبيرة، وفي الصُّفّة سلّ الحُصْر مفروش من غير نَسج، وعليه رجل مكفوف سمين متوسّط البياض، ورأسه مائل إلى جهة كتفه الأيسر، وهو مستقبل القبلة في جِلسته، وإلى جانبه طفل، وكأنني فهِمت أنّه قائدُه، وكأنّني واقف أسفل الصُّفّة، ومعي ناس قليل، ونحن ننظر إليه، وهو يتكلم بكلام لم أفهم منه شيئا. ثم قال في أثناء كلامِه مخاطبا لي : ما الذي يحملك على الوقيعة في ديني ؟ وما يدريك، لعلَّ الله غفر لي ؟ فخجِلت من قوله، وسألتُ عنه مَن إلى جانبي، فقال لي أحدهم : هذا أبو العلاء المعري. فابتسمت متعجِّبا للرُّؤيا، واستغفرتُ الله لي وله، ولم أَعُد إلى الكلام في حقِّه إلا بخير[44]».

يعكس هذا المنام ولا شك محافل الطَّلب التي كان يُنشد فيها شعر المعري. والملاحظ أن أبا العلاء جالس على صُفَّة حصيرها غير منسوج، وفي هذا تلميح إلى تقشفه وزهده ؛ كما أن وجود طفل إلى جانبه يومئ إلى عماه وأنه بحاجة إلى قائد. أما القفطي ومن معه، فهم واقفون ينظرون إلى المعري الذي يستقبل القبلة في جلسته -وهي وضعية لها دلالتها- ويتكلم بكلام غير مفهوم. ولعل في هذا إشارة إلى كون القفطي كان ينخدع بـ «ظواهر شعره» ولا ينفذ إلى أغواره، فكان يسيء تفسيره ويقدح فيه. ثم فجأة يصير الكلام مفهوما، وإذا بالقفطي موضع سؤال وهدف توبيخ يترتب عنه شعور بالخجل، ولا سيما أنه الوحيد الذي يجهل هوية المعري، فيستنجد بالجماعة للتعرف عليه.

كل هذا واضح بين، ولكن الذي يستعصي على الفهم هو ابتسامة القفطي. لماذا ابتسم ؟ وهل ابتسامته جزء من المنام، أم تالية له ؟

---

44. القفطي، **إنباه الرواة**، ج. 1، ص. 104-105.

جنون الشك

لعل الخطيب التبريزي أبرز من تتلمذ على أبي العلاء. لقد كان معجبا به قبل لقائه، وإعجابه هو الذي دفعه إلى قطع مسافة شاسعة للوصول إليه، وعن سفره وما تكبد فيه من مشاق نقرأ عند ابن خلكان : «وكان سبب توجهه إلى أبي العلاء المعري أنه حصلت له نسخة من كتاب **التهذيب في اللغة**، تأليف أبي منصور الأزهري، في عدة مجلدات لطاف، وأراد تحقيق ما فيها وأخذها عن رجل عالم باللغة، فدل على المعري، فجعل الكتاب في مِخْلاة وحملها على كتفه من تبريز إلى المعرة، ولم يكن له ما يستأجر به مركوبا، فنفذ العرق من ظهره إليها فأثر فيها البلل. وهي ببعض الوقوف ببغداد، وإذا رآها من لا يعرف صورة الحال فيها ظن أنها غَرِيقة، وليس بها سوى عرق الخطيب المذكور[45]». ابتلت المجلدات وامحت علاماتها : معنى هذا أن اقتناء علم جديد يستلزم تناسي العلم القديم، لا سيما وأن التبريزي ورد على بحر من المعرفة، ومن قصد البحر استقل السواقيا.

وعن أستاذه قال : «أفضل من رأيته ممن قرأت عليه أبو العلاء[46]». وقال أيضا : «ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري[47]». وبما أنه مكث أكثر من سنتين يقرأ

45. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج. 6، ص. 192.

46. الذهبي، **تاريخ الإسلام**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 200.

47. ابن العديم، **الإنصاف والتحري**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 569.

عليه، لا جَرَمَ أنه اطلع خلال عشرتهما الطويلة على أحواله، وتعرف على كنه سره. هذا على الأقل ما يحاول ابن الجوزي الإيحاء به وهو يروي الحكاية التالية :

«وقد حُكي لنا عن أبي زكريا أنه قال : قال لي المعري : ما الذي تعتقد ؟ فقلت في نفسي : اليوم أعرف اعتقاده. فقلت : ما أنا إلا شاك ! فقال : هكذا شيخك[48]».

لوضع هذا الخبر في سياقه، لا بد من التذكير بأن ابن الجوزي يكره المعري أشد الكراهية. وفضلا عن ذلك، يتعين علينا أن نحترس لأنه أضاف الخبر إلى سند مجهول : «وقد حُكي لنا» ؛ وبما أن قبول الخبر رهين بمن يورده وبدرجة صدقه، فإن الأمر هنا ملتبس غامض، معلق بين التصديق والإنكار، بين اليقين والشك. وعلى كل حال، فإن الشك هو موضوع الحوار القصير الذي قيل إنه دار بين التبريزي والمعري.

روى التبريزي إذن لشخص ما أو لجماعة من الأشخاص حديثا جمعه بأبي العلاء. نتصور أن ذكر المعري جرى في مجلس من المجالس، وأثيرت مسألة اعتقاده، فأنبأ التبريزي من معه بما انتهى إليه علمه فيما يخص هذا الباب.

التبريزي طرف في علاقتين : علاقة مع المعري، وعلاقة مع المخاطَب الذي يصغي إلى روايته. ومع أننا لا نعرف شيئا عن هذا المخاطَب (مرة أخرى : هوية المتكلم والمخاطب لا بد من أخذها بعين الإعتبار عند تأويل حكاية أو قول ما)، فإننا مع ذلك نفهم أنه يشارك التبريزي في معتقده ويشاطره وجهة نظره. إن ما يعتقدانه شيء بديهي بالنسبة إليهما ولا يقتضي أي نقاش ؛ كلاهما فوق كل شبهة ! إن تَواطُؤا متينا يجمعهما، تشد من أزره حيرتهما المتعلقة بالمعري : لنا الإعتقاد نفسه، فما هو يا ترى اعتقاد أبي العلاء ؟

قد يبدو غريبا أن يلجأ التبريزي إلى المراوغة من أجل الكشف عن حقيقة أستاذه، وهو الذي يعرف مؤلفاته. ألم يكن بإمكانه الإهتداء من خلالها إلى اعتقاده ؟ لكنه لم يفلح، على ما يبدو، في ذلك، ربما لأن كتابات المعري معقدة وقابلة لعدة تخريجات وتأويلات. إن مراد التبريزي أن يسمع كلمة واحدة منه، أن يصل إلى الحقيقة من أقرب السبل، بدون لف أو دوران، ثم ينفض يديه من هذا الأمر.

إذا كان التبريزي محتارا في شأن اعتقاد المعري، فإن المذهل حقا أن المعري أيضا محتار في شأن اعتقاد التبريزي، وهذا ما يوحي به سؤاله : «ما الذي تعتقد ؟». لو كان

48. **المنتظم**، ج. 8، ص. 184.

اعتقاد التبريزي واضحا بينا، لما كان هناك أي مبرر لهذا الإستفسار. وهكذا فإن كليهما متشكك في اعتقاد الآخر !

في أي سياق برز السؤال ؟ ما هي خلفيته ومناسبة طرحه ؟ ذلك ما نجهله تماما، ولكن الظاهر أن الإعتقاد بالنسبة للمعري شيء غير بديهي وغير جلي. ولا نستغرب هذا منه عندما نتذكر أن التباين في المعتقدات كان مألوفا في عصره، وأنه في لزوم ما لا يلزم وفي رسالة الغفران عرض العديد من الآراء والمذاهب، بحيث يبدو لنا في هذين الكتابين متفرجا يتسلى أو يتأسى بالإختلاف الحاصل بين الناس. فلعله سأل تلميذه للإستئناس بقوله والخوض في موضوع محبب لديه على العموم. لكن التبريزي وجدها فرصة سانحة ليسأله بدوره، لينتزع منه اعترافا بما يكنه في صدره ولإرغامه على إظهار ما يخفيه.

من المؤكد أنه كان يعلم أن الأمر في غاية الدقة، وأن نزع ضرس أهون عليه من الحصول على قول صريح من أستاذه ؛ فكل الذين حاولوا ذلك باءوا بالفشل وانقلبوا غاضبين أو يائسين[49]. لذلك لجأ إلى الحيلة، فنهج طريقا ملتوية ليستدرجه إلى البوح بسره، وقدم نفسه على أنه شاك، لأنه افترض أن الشك هو المعتقد غير المعلن للمعري. لقد دفعه فضوله (غير البريء) إلى التظاهر بالشك من أجل الوصول إلى اليقين. وبعمله هذا خان من بعض الوجوه أمانته، بل خانها مرتين، مرة عندما كذب عليه وادعى أنه شاك، ومرة عندما روى هذه الواقعة وأذاع سره.

من الواضح أن التواطؤ بين التلميذ وأستاذه تواطؤ مغشوش. أما التواطؤ بين التبريزي والمخاطَب الذي يروي له الخبر، فتواطؤ صادق، ومن الراجح أن هذا المخاطب استحسن الفخ الذي نُصِب للمعري وصفق له. هكذا يود التبريزي تقديم الأمر، بطريقة لا تخلو من سذاجة وغرور ؛ ذلك أنه لم يتساءل عن الكيفية التي قد يستقبل بها المخاطَب كلاما مبنيا على الإعلان عن حيلة خبيثة، عن الغش والكذب. فالإعتراف بالكذب لا يدل ضرورة على الصدق، ومن يكذب على أستاذه قادر أن يكذب على باقي الناس. بل قد يتبادر إلى ذهن المخاطب أن التبريزي كان صادقا مع المعري، وكاذبا معه هو !

❖ ❖ ❖ ❖

---

49. ونخص بالذكر من بينهم أبا عمران هبة الله بن موسى، داعي الدعاة الفاطمي، في المراسلات التي تمت بينهما. انظر **رسائل أبي العلاء المعري**، تحقيق إحسان عباس، ج. 1، ص. 83-140.

شبيهة بهذه الحكاية، تلك التي أوردها الذهبي، منقولة في سند طويل عن القاضي أبي الفتح، وهو أيضا أحد تلامذة المعري :

«دخلت على أبي العلاء التنوخي بالمعرة ذات يوم، في وقت خلوة، بغير علم منه، وكنت أتردَّد إليه، وأقرأ عليه، فسمعته وهو يُنشد من قِيلِه :

كم بُودِرَتْ غـادَة كَعـاب وعُمِّـرَتْ أُمُّـها العجـوزُ

أحرزَهَـا الوالـدانِ خوفـا والقبـرُ حِـرْز لهـا حـريزُ

يجـوزُ أن تُبْطِـئَ المـنـايَا والخُلـدُ في الدَّهـر لا يجوزُ

ثم تأوه مرات وتلا قوله تعالى : {إن في ذلك لآية لمن خاف عذاب الآخرة ذلك يوم مجموع له الناس وذلك يوم مشهود. وما نؤخره إلا لأجل معدود. يوم يأت لا تكلم نفس إلا بإذنه فمنهم شقي وسعيد.}، ثم صاح وبكى بكاء شديدا، وطرح وجهه على الأرض زمانا، ثم رفع رأسه ومسح وجهه وقال : سبحانَ من تكلم بهذا في القِدَم ! سبحانَ من هذا كلامُه ! فصبَرت ساعة، ثم سلَّمت عليه، فرد وقال : متى أتيت ؟ فقلت : الساعة. ثم قلت له : أرى يا سيِّدنا في وجهك أثر غيظ ! فقال : لا يا أبا الفتح، بل أنشدتُ شيئا من كلام المخلوق، وتلوتُ شيئا من كلام الخالق، فلحِقني ما ترى. فتحققتُ صحَّة دينه، وقوة يقينِه[50]».

اجتاز المعري دون أن يدري امتحانا كلل بالنجاح، أو محاكمة انتهت بتبرئته (لا ننسى أن أبا الفتح قاضي). تمت هذه المحاكمة في غفلة منه،في وقت كان يظن أنه وحده بلا رقيب، «في وقت خلوة». دخل عليه التلميذ بغير علم منه، أي بغير استئذان، وهو شيء دميم ومنهي عنه، ولا يشفع له شيئا كونه يتردد على بيته ويقرأ عليه. إنه تصرف المتلصص الذي ينظر من ثقب الباب، تصرف مشين، لا سيما وأن الشخص المراقب أعمى، أي عورة حسب المعري (الذي كان له سرداب، و«كان إذا أراد الأكل نزل إليه وأكل مُستَتِرا، ويقول : الأعمى عورة، والواجب استتاره في كل أحواله[51]»). إن ما دعا أبا الفتح إلى اتباع هذا السلوك، هو رغبته في مفاجأة المعري خلال مناجاته لنفسه، وكشف الغطاء عن خبيئته.

50. الذهبي، **تاريخ الإسلام**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 199-200.

51. القفطي، **إنباه الرواة**، ج. 1، ص. 95.

الأبيات الثلاثة التي ينشدها المعري، وهي من شعره في **مُلْقَى السبيل**[52]، تتحدث عن الموت الأعمى الذي لا يميز بين الصغير والكبير، الموت غير العادل الذي يضرب خبط عشواء فيصيب الفتاة قبل أمها العجوز. عمل والدا الفتاة كل ما في وسعهما من أجل حفظها وصونها، ولكن الموت أفشل حساباتهما فاختطف الفتاة، هذه الفتاة التي ستصان أي صون في القبر. ويختم المعري حديثه بملاحظة أن الموت، وإن أبطأ، فإنه لا يخطئ هدفه، وأن الخلد مستحيل... أبيات حكمية، يمتزج فيها التعجب بالخضوع، والإنكار بالإستسلام، مع ما تنطوي عليه من سخرية مريرة. فكأنها تطرح سؤالا دون الإجابة عنه، أو كأن الإجابة معلقة، مما يترك الإنطباع أن خطاب أبي العلاء يقف عند حاجز صلب وعقبة عنيدة.

الخروج من الطريق المسدود تؤديه الآية القرآنية التي تلاها المعري ؛ فهي تجيب عن السؤال المطروح، وترمِّم ما في الأبيات من نقصان. إن ما يتحير منه يكتسي معنى جديدا عندما يوضع في سياق النص القرآني : الحياة لا تنتهي بالموت، فهناك الحشر وما يتلوه من ثواب وعقاب. فالآية، بهذا المعنى، «مكمِّلة» لخطاب المعري، تمنحه ما يفتقر إليه من سكينة ووعد بالخلاص. إنها تعيِّن المخرج من الورطة التي تشكلها «المنايا»، وترشد إلى المنفذ الذي ينهي الحيرة ويضع حدا لليأس.



بتلاوته لآية من القرآن الكريم تصف الحشر، وبإقراره بما ورد فيها، ينفي المعري عنه تهمة إنكار البعث التي وجهها إليه خصومه. وينفي عنه أيضا تهمة أخرى غير معلنة، وذلك عندما يعقد موازنة بين شعره والقرآن، بين كلام المخلوق وكلام الخالق، ويعترف بإعجاز كتاب الله.

لم هذا الإعتراف ؟ وما الحاجة إلى هذا التأكيد ؟ يظهر من ثنايا النص أن المعري يتوب من ذنب اقترفه، وأنه بتصرفه الغريب يسعى إلى التكفير عنه. هذا الذنب - الذي لا يذكره أبو الفتح صراحة - هو كتاب **الفُصول والغايات**. لكنه من طرف خفي يشير إلى أن المعري حاول معارضة القرآن وأنه مني بالفشل. فالمعروف أن كتاب المعري هذا، وعنوانه الكامل **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، قُرِئ على أنه محاولة

52. **إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء**، ص. 366.

لمضاهاة القرآن الكريم. وقبل التطرق إلى هذا الجانب، لا بأس من إيراد فقرات منه :

«عَلِمَ رَبُّنا ما عَلِمَ، أني أَلَّفْتُ الكَلِمَ، آمُلُ رضاهُ المُسَلِّمَ، وأَتَّقِي سَخَطَه المؤلِم، فهَبْ لي ما أَبْلُغُ به رِضاكَ مِنَ الكَلِمِ والمعاني الغِراب[53]».

«أبصَرَ آدمُ القمر، وطلعت عليه الشمسُ، ففنِيَ وبنوهُ، وبقِيَا على مَمرِّ الأحقاب[54]».

«أيْنَمَا تَسيرُوا يَصْحَبْكم اللهُ كما صَحِبَ من كان قبلكم، وله من العِلْمِ عيْن عليكم، وإن تُصْبِحُوا وراءَ شِقِّ الثَّعْلَبِ فالقَدَرُ معكم، لا فِرارَ من قَضاءِ الله ؛ فاصبِروا على ما حكَمَ إنَّهُ وَاعِي الكَلِمَاتِ[55]».

«أيها الدُّنْيَا البَاليَةُ، ما أَحْسَنَ ما حَلَتْكِ الحاليَةُ، أَيْنَ أُمَمُكِ الخاليَةُ، إن نُوبَكِ لَمُتَتَالِيَة؛ والنَّفْسُ عنْكِ غَيْرُ ساليَة، تَتْبَعُ أُولاكِ التَّاليَةُ، واللهَ أَسْتَنْجِدُ عَلَى تِلْك الصُّعُدَات[56]».

«أُقْسِمُ بِخالِقِ الخَيْلِ، والعِيسِ الواجِفَةِ بالرُّحَيْلِ، تطْلُبُ مَواطِنَ حُلَيْل، والرِّيحِ الهابَّةِ بِلَيْل، بَيْنَ الشَّرْطِ ومَطالِعِ سُهَيْل، إنَّ الكافِرَ لَطَويلُ الوَيْلِ، وإنَّ العُمُرَ لَمَكْفوفُ الذَّيْلِ. شِعْرُ النَّابغَةِ وهُذَيْل، وغِناءُ الطَّائِرِ على الغيْلِ، شَهادَة بالعَظَمَةِ لِمُقيمِ المَيْلِ، فانْعَشْ سائِلَكَ بِالنَّيْلِ، وَلْيَكُنْ لَفْظُكَ بِغَيْرِ هَيْل، وإِيَّاكَ ومَدارِجَ السَّيْلِ، وعَلَيْكَ التَّوْبَةَ مِنْ قُبَيْلِ، تَنْجُ وما إِخالُكَ بِنَاج[57]».

كتاب كله وعظ، يطفح بالورع والتقوى، ومع ذلك قوبل بكثير من التحفظ والريبة. فالباخَرْزي يقول : «وإنما تحدثت الألسن بإساءته، لكتابه الذي زعموا أنه عارض به القرآن[58]». أما ابن الجوزي، فيصدر حكما على أسلوبه : «وقد رأيت للمعري كتابا سماه **الفصول والغايات** يعارض به السور والآيات. وهو كلام في نهاية الرِّكَّة والبرودة. فسبحان من أعمى بصره وبصيرته[59]».

53. **الفصول والغايات**، ص. 62.

54. نفسه، ص. 74.

55. نفسه، ص. 126.

56. نفسه، ص. 149.

57. نفسه، ص. 253-254.

58. **دمية القصر**، ج. 1، ص. 157.

59. **المنتظم**، ج. 8، ص. 185.

هذه الأحكام استغرب لها الدارسون اليوم، بدءا بمحقق الكتاب : «أما القول بأنه قصد به مجاراة القرآن الكريم أو معارضته فذلك من قول حساده. وكيف يريد ذلك وهو يمجد الله فيه أحسن تمجيد وأروعه، ويقر له بالعبودية والعجز![60]». ويقول أمجد الطرابلسي : «وقد طبع القسم الذي عثر عليه من هذا الكتاب طبعة جيدة محققة منذ نصف قرن وقرأه الناس وتدارسوه ونخلوه نخلا منذ ذلك الوقت، فلم يجد أحد من الباحثين الكثر الذين تحدثوا عنه أثرا ولو كان ضئيلا باهتا مما ذهب إليه خصوم أبي العلاء حينما زعموا أنه إنما ألف الكتاب لمعارضة القرآن[61]».

هكذا نجد أنفسنا أمام المفارقة التالية : فمن جهة، إذا ما اعتبرنا الكلام الوارد في **الفصول**، إذا ما قرأناه بغض النظر عما أشيع عن المعري وعما وسمه به خصومه، فليس فيه ما ينم عن بدعة أو اعتقاد فاسد، ولا يمكن إطلاقا عزل نص من نصوصه وتوجيهه ضد صاحبه، كما حدث للعديد من أبيات **لزوم ما لا يلزم**. إنه كتاب بريء تماما، مفعم بالإيمان واليقين، ولا مجال للشك في صدق مؤلفه وإخلاصه وسلامة طويته. ومن جهة أخرى، إذا ثبت أن القصد منه معارضة القرآن، فإنه يصير بكامله حجر عثرة وموقع زلة. بعبارة أخرى، يمكن تلقي هذا الكتاب الذي يعلن عن الإيمان المطلق، على أنه مبني على نية خبيثة، وأن مجرد تأليفه ينسف الخطاب الوارد فيه أو يمنحه دلالة مختلفة.

ليس الإشكال إذن في نص الكتاب، في الكلام الوارد فيه، وإنما في القصد المفترض من تأليفه. أو إذا شئنا هناك قصدان : قصد معلن ومسطر في العنوان الذي يشير صراحة أن الكتاب ألف في تمجيد الله ؛ وقصد خفي يفترضه مناوؤو المعري، وهو مجاراة القرآن.

إن العديد من المؤلفين أنشؤوا مواعظ دون أن يشكك أحد في نواياهم أو يتهمهم بالسعي إلى معارضة القرآن. الزمخشري مثلا ألف خمسين مقامة وعظية، كل فقراتها مسجوعة، ومع ذلك لم يَرْتَب أحد في قصده ومنحاه. فما بال **الفصول والغايات** أثار الطعن في نية صاحبه ؟ بكل بساطة لأن المعري صاحب **لزوم ما لا يلزم**، ولأن هذا الديوان يخيم بظلاله الكثيفة على كل ما كتب.



60. **الفصول والغايات**، مقدمة المحقق، ص. د.

61. **مأساة شيخ المعرة**، درس افتتاحي لسنة 1989-1990، منشورات كلية الآداب بأكادير، ص. 9.

لنعد إلى حكاية أبي الفتح ولنتساءل عن الغرض من إنشائها وإيرادها. نلاحظ، مرة أخرى، أنها لا تحيل على **الفصول**، الكتاب المشبوه، وإنما تتحدث فقط عن موازنة ضمنية يعقدها المعري بين أبيات له من **مُلْقى السبيل** وآية من القرآن الكريم. لكن **ملقى السبيل** -وهو أيضا كتاب وعظ- لم يكن محل شبهة، ولم يقرأه أحد قط على أنه معارضة. لم إذن هذا الصمت المطبق حول **الفصول** ؟ فهو بيت القصيد وسبب الإشكال؛ وهكذا فإن جوهر المشكل محجوب ومضمر. لقد تصرف القاضي أبو الفتح وكأن المعري لم يؤلف كتابه هذا.

ثم إن في الحكاية شيئا ينبغي تفحصه، فهي تصور المعري وهو يصيح ويتأوه ويبكي ويطرح وجهه على الأرض كأنه يستعطف أحدا ويتوسل إليه. إنه سلوك المذنب أو الجاني الذي يتوقع العقاب ويسعى جاهدا إلى دفعه بإعلان التوبة وبالإذعان إلى الحق. لكن وجه الغرابة في هذا المشهد أن المعري لا يعلم أن القاضي أبا الفتح يراقبه ويتتبع حركاته وسكناته، فلا حاجة له والحالة هذه - حتى وإن كان محل تهمة - إلى القيام علانية وجهارا بدور التائب. أيعقل أن يتحدث شخص يوجد وحده (أو يعتقد ذلك) بصوت مرتفع يرن في أرجاء البيت ؟ هذا التصرف شبه الهستيري يخالف كل ما عهد عن المعري من سكينة ووقار ورباطة جأش ؛ لم يرو عنه شيء مثل هذا خلال حياته الطويلة؛ وأكثر من ذلك، فإن وصفه للحشر وأهواله في **رسالة الغفران** لا يتضمن أي عرض مسرحي يقارب ما صدر منه حسب زعم القاضي أبي الفتح.

ربما يمكن تفسير هذه الحالة بالتأثير العميق الذي أحدثته الآية في نفسه. وهذا قد يذكرنا بالفصل الذي عقده النيسابوري في **عقلاء المجانين** لـ «من جُنَّ من خوف الله عز وجل[62]». ولكن هل يجوز حشر المعري في زمرة المجانين العقلاء[63]؟

التلميذ كان في حيرة من أمر أستاذه، والمقصود من حكايته أن يعلم مخاطبَه كيف تجاوز الإرتياب وتيقن من صحة إيمان المعري. فقبل أن يعاينه وهو يبكي مقرا بإعجاز القرآن، كان يشك في عقيدته، وبعد المعاينة لم يبق له أدنى شك. إن هذه الحكاية تذكرنا

62. من الأمثلة التي ذكرها النيسابوري : «مر بكر بن معاذ برجل يقرأ : {وأنذرهم يوم الآزفة إذ القلوب لدى الحناجر كاظمين ما للظالمين من حميم ولا شفيع يطاع}، فاضطرب وخر ثم صاح : إرحم من أنذر ثم لم يقبل إليك بعد النذير. ثم غلب على عقله فلم يفق حتى مات. (**عقلاء المجانين**، تحقيق عمر الأسعد، بيروت، دار النفائس، 1987، ص.65).

63. أجل، ومن بعض الوجوه، إذا ما اعتبرنا نمط الحياة الذي اختاره لنفسه...

بالمنامات التي تحدد مصير الموتى في الآخرة ؛ فهي مبنية على حوار شبيه بالحوار الذي يدور بين راوي المنام والشخص الذي فارق الحياة والذي كان معروفا باعتقاد محل شبهة. وهكذا نجد فيها سؤالا ضمنيا : هل كان المعري صحيح الدين قوي الإيمان ؟ فيأتي الجواب على شكل اعتراف منه بإعجاز القرآن. ومما يقوي التماثل بين حكاية أبي الفتح والمنامات أن الآية المتلوة تتحدث عن الحشر والقيامة والحساب، وعن السعداء والأشقياء. ويستتبع هذا أن المعري يستحق المغفرة لأنه يقر بما لا يدع مجالا للشك أن كلام الخالق فوق كل كلام، وأنه يتعدى قدرة المخلوق.

«رُبَّانُ الـحَداثَة»

يحدثنا ياقوت أن المعري «قال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة[64]». وفي ديوانه **سِقْط الزَّند** قصائد رائعة أنشأها في صباه، ومن الثابت أنه راجعها فيما بعد وأدخل تعديلات عليها، وذلك ما أشار إليه التبريزي : «كنت أراه يكره أن يُقرأ عليه شعره في صباه أعني **سقط الزند**، وكان يغير الكلمة بعد الكلمة منه إذا قرئت عليه، ويقول معتذرا من تأبيه وامتناعه من سماع هذا الديوان : مدحت نفسي فيه فلا أشتهي أن أسمعه[65]».

عندما يقول المعري إنه مدح نفسه، فإنه يلمح إلى ما في الديوان من قصائد ومقاطع في الفخر، ولا شك أن أبياتا منها على طرف لسان القارئ :

وقد سار ذِكْري في البلاد فَمَنْ لَهُمْ　　　بِإخْفاءِ شَمْس ضَوْؤُها مُتكامِلُ

ولكن يبدو أنه، في وقت ما، أنكر سائر الأغراض التي يشتمل عليها السِّقط، من مدح ورثاء وغزل، معتبرا إياها داخلة في «باب الكذب»، وذلك ما أكده في خطبة الديوان: «وقد كنت في رُبَّانِ الحداثة، وجُنِّ النشاطِ، مائلا في صَغْوِ القريض أعتدُّه بعضَ مآثر الأديب، ومن أشرف مآثر البليغ، ثم رَفَضْتُهُ رفض السَّقَبِ غَرسَه، والرّأْلِ تريكَتَه،

64. **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 108.

65. ذكره عبد العزيز الميمني، **أبو العلاء وما إليه**، ص. 268.

رغبة عن أدب مُعْظَمُ جيِّدِه كذِب، ورديئه يَنْقُصُ ويَجْدُبُ[66]. الشعر الرديء يفضح قائله ويكشف عن قصوره ؛ أما الشعر الجيد فإنه -وإن دل على مهارة صاحبه ومقدرته في فن القريض- مبني في معظمه على الكذب.

لنتتبع الصور الواردة في كلام المعري. لقد صاغ أشعاره «في رُبّان الحداثة»، أي في أول العمر، وهذا ينسجم تماما مع صورة «الغَرس» الذي يلف «السَّقَب»، علما بأن السَّقب هو ولد الناقة ساعة يولد، والغَرس الجلدة الرقيقة التي تكون عليه. وينسجم هذا أيضا مع «صورة الرّأْلِ»، وهو ولد النعام، «في التَّريكة»، أي البيضة يخرج منها الفرخ ويتركها. لقد كان المعري كولد الناقة في جلدته، وكولد النعام في بيضته، ملفوفا في غشاء أو محجوبا في قشرة، في حيز مغلق موصد، لا يطل منه على العالم الخارجي، بل لا يعي حتى بوجوده ككائن. في مغارته هذه التي تشبه مغارة أفلاطون، كان غارقا في ظلام دامس، عميا كلية عن نفسه وعما يحيط به، وسط أشباح وخيالات. ثم حدث في يوم من الأيام أن مزَّق الجِلدة، وكسَّر البيضة، فرفض الشعر وتاب عن قوله.

لكن الجِلدة المطروحة ما زالت موجودة ماثلة للعيان، وكذلك قشرة البيضة ! فرغم إنكاره لما صاغه من شعر، فإنه يعلم أنه شاع في الناس، وأن لا سبيل إلى الإعراض عنه ومحوه ونسيانه. الجلدة ملتصقة به، وقشرة البيضة تأبى إلا أن تلفه وترافقه. ولهذا يضيف كالمعتذر عن شعره في **سقط الزند** : «ولم أطرُق مسامع الرؤساءِ بالنشيدِ، ولا مدحتُ طالبا للثَّوابِ، وإنما كانَ ذلك على معنى الرياضةِ .]...[وما وُجِدَ لي من غلوّ علِقَ في الظاهر بآدمي، وكان ممّا يحتمِلُه صفاتُ اللهَ، عزَّ سلطانُه، فهو مصروف إليه [...]. وما كانَ محضا من المَيْنِ لا جِهَةَ له، فأستقيل اللهَ العَثْرَة فيه[67]».

ولعل الغلو المقصود هنا ما ينطوي عليه فخره ومدحه من مبالغة وإفراط في إعلاء شأنه أو شأن غيره. أما المَين، فيعني الكذب، وهي كلمة عزيزة عليه وكثيرا ما يستعملها، ويمكن اعتبارها من خصائص معجمه وأسلوبه. وفي المقطع التالي يشرح علاقة المين بالشعر :

66. **سقط الزند**، ص. 5.

67. نفسه، ص. 5-6.

«والشعرُ لِلْخَلَدِ مثلُ الصورةِ لليد، يمثّلُ الصَّانِعُ ما لا حقيقةَ له، ويقولُ الخاطرُ ما لو طُولِبَ به لأنكَرَه. ومُطلَق في حُكْمِ النَّظم دعوى الجبانِ أنَّه شجِيع، ولُبسُ العِزهاةِ ثيابَ الزِّيرِ، وتحلِّي العاجزِ بحِليةِ الشَّهمِ الزَّميع[68]».

إن طبيعة الشعر تفرض على قائله أن يعكس الحالة التي قد يكون عليها، فإذا بالجبان يصير بطلا صنديدا، والنافر من النساء يتحول إلى متيم يصبو إليهن ويهيم بهن. ومع أن الشاعر يعلم البون الشاسع بين حالته وما يصف به نفسه، فإنه يعلم كذلك أن لا مندوحة له من الكذب، وإلا لما كان قوله شعرا. فماذا سيبقى من النسيب إذا لم يظهر بصورة العاشق الولهان، وما مآل الحماسة إذا لم يبرز بصورة الفارس الشهم المقدام؟[69] ليس الشاعر مسؤولا بحصر المعنى عن الكذب، وإنما الشعر في حده وتعريفه كذب. فما أن يشرع المرء في قرضه إلا وينخرط في «الـمَين»، أحب ذلك أم كره، فيجد نفسه مدثرا في جِلدة ولَد الناقة، ومحبوسا في بيضة ولَد النعام.

لكن التوقف عن قرض الشعر لا يعني التحرر منه والتخلي عن الإهتمام به، وإلا لحكم المعري على نفسه بالصمت المطلق. إنه لا يستطيع بتاتا أن يتحدث دون الإستشهاد بالشعر والتعليق عليه، وهذا جلي في كل كتاباته، علاوة على شروحه لدواوين أبي تمام والبحتري والمتنبي، بل إنه فسر **سقط الزند** واستمر كما رأينا في تنقيحه وتهذيبه. إن الشعر بالنسبة إليه أفق للتفكير لا يمكنه إبعاده والإستغناء عنه ؛ وعلى الرغم من قراره نبذه صياغة، فإنه لبث يعتني به دراسة وتحصيلا، بحيث يمكن أن نقول إنه لم ينزع عنه الجلدة ولم يكسر البيضة. هكذا ظل سجين الشعر وحبيس عالم يؤطره المَيْن.



هل يجوز لنا أن نزعم أن ادعاءه الزهد في إنشاء الشعر، ينفيه تأليفه **لزوم ما لا يلزم**؟ صحيح أنه يعتبر ديوانه هذا خارجا عن الإطار التقليدي للقريض، وبالتالي بعيدا عن الكذب. وللتذكير فإنه عندما أعلن في خطبة **سقط الزند** أن الشعر «معظم جيده كذب»، فإنه سلم بأن أقله صدق. وعلى هذا فإن **اللزوم** يدخل في نطاق هذا الأقل. وتجدر الإشارة أيضا إلى أنه كتب خطبة **السقط** في فترة متأخرة على الأرجح، بعد مرور مدة

68. نفسه، ص. 6. الخَلَد : البال، الخاطر ؛ العِزهاة : الذي لا يحب النساء ؛ الزَّميع : النشيط، المقدام.

69. يصير الشعر في هذه الحالة محاكاة ساخرة، وهذا ما تميز به ابنُ سُكَّرَة، وابن الحَجَّاج، وشعراء الكُدْيَة.

طويلة على إنشاء ما يشتمل عليه الديوان من قصائد، بل إن هذه الخطبة التي كتبها في وقت نبذ فيه الكذب - أو الشعر إن فضلنا - تلتقي في جانب منها مع المقدمة الطويلة التي صدر بها **لزوم ما لا يلزم** :

«كان من سوالف الأقضية أني أنشأت أبنية أوراق، توخيت فيها صدق الكلمة، ونزَّهتها عن الكذب [...]. فمنها ما هو تَمْجِيد لله الذي شرف عن التمجيد، ووضع المنن في كل جيد، وبعضها تذكير للناسين، وتنبيه للرقدة الغافلين، وتحذير من الدنيا [...]. وإنما وصفت أشياء من العِظة، وأفانين على حسب ما تسمح به الغريزة. فإن جاوزتُ المشترط إلى سواه، فإن الذي جاوزتُ قول عُرِّيَ من المَيْنِ. وجمعت ذلك كله في كتاب لقَّبتهُ **لزوم ما لا يلزم**، ومعنى هذا اللقب أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت[70]».

ومباشرة بعد ذلك يقدم درسا حول العروض، يستغرق زهاء ثلاثين صفحة ! وفي آخر صفحة من المقدمة، يعود إلى الحديث عن الموضوع الذي أنشأ حوله الكتاب، فيقول إنه تجنب الشعر الذي «استُجِيزَ فيه الكذب، واستُعِين على نظامه بالشبهات. فأما الكائن عظة للسامع، وإيقاظا للمتوسن، وأمرا بالتحرز من الدنيا الخادعة وأهلها، الذين جُبِلوا على الغش والمكر، فهو إن شاء الله مما يلتمس به الثواب[71]». ويختم كلامه بالحديث مرة أخرى عن العروض...

التزم الـمعري، من الناحيـة العروضية، بروي مزدوج، مضيفا حرفا إلى متطلبات القافية ؛ والتزم، من ناحية الموضوع، أو الأغراض، بالصدق، ومعنى هذا أنه ضحى بأهم مقومات الشعر، وهو الكذب. لن يحذو حذو الشعراء ولن يخوض في أغراضهم التقليدية كالنسيب، ونعت الخيل والإبل، ووصف البيداء، وهي أغراض معهودة في مطلع القصائد ؛ كما أنه لن ينشئ خمريات، ولن ينشغل بالمدح والفخر وما يتضمنانه عادة من وصف للملاحم والحروب : «وقد وجدنا الشعراء توصلوا إلى تحسين المنطق بالكذب، وهو من القبائح، وزيَّنوا ما نَظَموه بالغَزل وصفة النساء ونعوت الخيل والإبل وأوصاف الخمر. وتسببوه إلى الجزالة بذكر الحرب، واحتلبوا أخلافَ الفكر وهم أهل مقام وخفض، في معنى ما يدَّعون أنهم يُعانون من حث الركائب، وقطعِ المَفاوِز، ومراس الشقاء[72]».

---

70. **لزوم**، ج. 1، ص. 3-4.

71. نفسه، ج. 1، ص. 33.

72. نفسه، ج. 1، ص. 34.

فشعرهم غارق في البداوة، رغم أنهم يعيشون في المدن والحواضر. هذا التعارض بين نمط العيش والقول الشعري هو مظهر من مظاهر الكذب، إلا أنه، كما رأينا، كذب متعارف عليه، ومع أن المعري يعتبره «من القبائح»، فلقد جرت به عادة الشعراء وتطبعوا عليه وحرصوا على مراعاته وصيانته ؛ وكل من يقبل على قراءة الشعر أو الإستماع إلى إنشاده يعلم أيضا أنه ضرب لنفسه موعدا مع قول لا يعكس سيرة صاحبه أو سلوكه.

يرفض المعري الآن هذا المنوال الذي سبق أن نسج عليه، يرفض نظام القصيدة، ويشيح بوجهه عن الأغراض التي ينبني عليها الشعر، بدءا بشعره هو في **سقط الزند،** مع ما يترتب عن ذلك من تضييق على النفس بالإقتصار على الصدق، على غرض واحد لا ينتج في رأيه شعرا قويا ؛ فهو يعلن «أن من سلك في هذا الأسلوب ضَعُفَ ما ينطق به من النظام [...]، ولذلك ضَعُفَ كَثِير من شعر أُمَيّة بن أبي الصَّلْت الثقفي، ومن أخذ بفريِّه من أهل الإسلام[73]». ولا يفوته، تأييدا لهذا الرأي، أن يستشهد ببعض القدماء : «ويُروى عن الأصْمَعِي كلام معناه : أن الشعر باب من أبواب الباطل، فإذا أُريدَ به غيرُ وجهه ضَعُفَ[74]». توخي الصدق يؤدي حتما إلى القصور لأن مجاله ضيق، ينحصر في الوعظ وما يدور في فلكه من معاني، وهو ما حرص المعري على إعلانه، مُبْرِزا ما ضحى به من أفانين القول التي يتيحها الكذب (أو الباطل)، ومُشْهِدا القارئ على الثمن الذي أداه من أجل هذه الغاية.

حرَّم المعري على نفسه في **لزوم ما لا يلزم** الأغراض التقليدية التي تحبب الشعر إلى النفس، كما أنه حرم عليها عشرة الناس بانزوائه في بيته، وحرَّم عليها ما لذ وطاب من الطعام. لن يتذوق لسانُه أنواع الأطعِمَة غير النباتية، كما لن يلوك فنون القول غير الصادقة.

وهنا لا بد من طرح السؤال التالي : لماذا خصص ثلاثين صفحة لمسائل عروضية واكتفى بصفحتين للحديث عن موضوع الكتاب والنوع الذي ينتمي إليه ؟ لماذا لم يُسهِب في وصف المضمون إسهابه في وصف الشكل، وكأن غرضه من تأليف **اللزوم** أن يمثل لمختلف أنواع القافية ؟ قد يقال إنه استرسل في تقديم مسائل عروضية لغاية تعليمية، وأنه مولع بالعروض، وأن شغفه به يظهر في العديد من مؤلفاته، ومن بينها **رسالة الصَّاهِل والشَّاحِج**. ولكن لماذا لم يَنْسَق مع نزعته التعليمية فيما يتعلق بالمحتوى الفكري للكتاب وما طرق فيه من قضايا ؟ إذا كان صحيحا أن الصمت مريب، فإن كثرة

73. نفسه، ج. 1، ص. 33.

74. نفسه، ج. 1، ص. 33-34.

الكلام قد تبدو أيضا مشبوهة. التوسع في موضوع قد يكون الغرض منه غض الطرف عن موضوع آخر لا يود المتكلم أن يخوض فيه أو ينبه إليه، فيسعى إلى صرف النظر عنه بالإسهاب في مسألة بعيدة عنه.

ثم إذا نظرنا إلى الإستقبال الذي حظي به الديوان، فإننا نلاحظ أن اهتمام القراء انصب بالدرجة الأولى على مادته الفكرية وعلى القضايا العقائدية المثارة فيه، أي بالضبط على الأشياء التي مر عليها مر الكرام في مقدمته. إن ما يبدو مهما في هذه المقدمة -على الأقل من ناحية الكم- أي العروض، صار ثانويا عند التلقي ولم يوله القراء كبير اهتمام.



أكد المعري أنه اقتصر في **لزوم ما لا يلزم** على الوعظ وذم الدنيا وتبكيت النفس، كما لمح، مستشهدا برأي الأَصْمَعي، إلى الفتور والضعف اللذين يلحقان الشعر عندما يقتصر على الصدق. وهنا من الضروري أن نلاحظ أن الوعظ لم يكن يعتبر من فنون الشعر عند العديد من النقاد، فعندما نراجع قائمة الأغراض التي أفاضوا فيها لا نجدهم يذكرونه ضمنها، وكأن لا مناسبة بينه وبين الشعر. وحتى عبد القاهر الجرجاني الذي تحدث طويلا عن الصدق ووازن بينه وبين الكذب، لا يذكر الوعظ إلا بصفة عابرة. يظل «الكذب»، بالنسبة لهؤلاء النقاد، أهم مقوم للشعر. وإذا كان هذا صحيحا، فإن المعري لم يَدَّع جزافا أنه رفض الشعر، وأن **اللزوم** لا يدخل في نطاقه تماما بالنظر إلى الغرض الذي صيغ من أجله. فهو من الناحية الشكلية نظم، لكن اقتصاره على الصدق يحول دون اعتباره شعرا.

لعله قد آن الأوان لنلاحظ أن المعري، في معرض حديثه عن الأغراض الشعرية، أغفل ذكر الهجاء ! لِمَ هذا الإغفال الغريب حقا ؟ وهل فعلا تخلو لزومياته من الهجاء ؟ يروى عنه أنه قال : «لم أَهْجُ أحدا قط[75]»، وهذا صحيح، فهو لم يهج أحدا بعينه إلا نادرا، ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نلاحظ نبرة هجائية في لزومياته ؛ فإن كان لم يهج أحدا على الخصوص، فإنه هجا الناس على العموم بمختلف أصنافهم وفئاتهم. تتضمن لزومياته إذن، علاوة على الوعظ، قسطا وافرا من الهجاء. ولربما يمكن أن نضيف أن الوعظ، إجمالا، يقتضي قدرا ولو قليلا من الهجاء، لأنه ينزع إلى التوبيخ والتعنيف، بل قد يشتمل

75. ياقوت، **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 126.

على شيء من السخرية والإستهزاء. ويصعب علينا، عند الإطلاع على ما في **اللزوم** من فكاهة مريرة ودعابة لاذعة، أن نعرف بصفة أكيدة هل يود المعري إرغامَ قارئه على الضّحك أم إرغامه على البكاء :

ضَحكْنا وكان الضّحك منا سفاهة وحُقَّ لسُكَّانِ البسيطة أن يبكوا[76]

اللزوميات أكثر تعقيدا مما يحاول صاحبها إقناعنا به، إنها بما فيها من هجاء تشتمل على قسط من «الكذب[77]». أما «الصدق» الذي تدعيه، فأمر حير معاصريه ومن جاء بعدهم إلى اليوم. برفضه للكذب، يضع المعري نفسه في مصاف أمية بن أبي الصلت ومن حذا حذوه من أهل الإسلام، ولكن إن كان هذا مقبولا من بعض الوجوه، فإنه من وجه آخر يتنافى مع الإنكار الذي تعرَّضَت له أبيات غير قليلة من الديوان، تبدو بالأحرى شبيهة بأبيات لشعراء اشتهروا بالزندقة. وهكذا فإن **سقط الزند**، الذي يدين بالكذب، قوبل بالترحاب والتقدير، بينما أثار **لزوم ما لا يلزم**، الذي يدين بالصدق أو يدعيه، ردود فعل عنيفة بسبب ما فيه من أقوال مشبوهة. ولا نتصور لحظة أن المعري كان يجهل جرأة هذه الأقوال، وهو وإن لم يشر إليها في مقدمة **اللزوم**، فإنه لمح إلى وجودها في العديد من أبياته.

---

76. **لزوم**، ج. 2، ص. 151.

77. يقول أبو العلاء في **رسالة الصاهل والشاحج** (ص. 175). «والشاعرُ غيرُ صادِق في المدح ولا في الهجاء».

بين الجهر والسر

يؤكد أبو العلاء أكثر من مرة في لزوم ما لا يلزم أنه يخفي جزءا مما يعلم، وأن لديه سرا لا يود أو لا يستطيع إفشاءه :

وَلَدَيّ سِرّ ليسَ يمكنُ ذكـرهُ   يخفى على البصراءِ وهوَ نهار[78]

وأيضا :

بني زمني هل تعلمونَ سرائرا   علمتُ ولكني بها غيرُ بائــح[79]

وهكذا فإلى جانب ما يصرح به ويعلنه، هناك ما يسكت عنه ويكتمه. تشتمل لزومياته إذن على مكونين اثنين لا انفصام لهما : من جهة ما دوَّنه، أي ما يمكن قراءته ؛ ومن جهة أخرى ما لم يدونه، وما لا يمكن بالتالي الإطلاع عليه. الكتابة بالنسبة للمعري تعني في آن الإمساك عن الكتابة، أو على الأقل التضحية بقسم منها لا يظهر على صفحات الكتاب، وإن ظل مُسطرا في ذهن المؤلف. وبالمقابل فإن قراءة المعري تعني عدم قراءته، أي إغفال جانب من حكمته ليس ماثلا للعيان.

78. **لزوم**، ج. 1، ص. 314.

79. نفسه، ج. 1، ص. 198.

لماذا لا يذيع الأسرار التي يزعم أنه بها عليم ؟ لأن الكلام خطير وقد يؤدي إلى الحتف:

واصمُتْ فإنَّ كلامَ المرءِ يهلكهُ　　　وإن نَطَقْتَ فإفْصاح وإيجازُ [80]

المعري يدعو إلى التزام الصمت، اتقاء للشر وحرصا على السلامة، ولكنه يعلم أن الصمت غير ممكن في كل الأحوال، فينصح المخاطَب بأن يكون لسانه طلقا حتى لا يوسَم بالعي، وكلامه مختصرا حتى لا ينعت بالهذر. الإيجاز أن يكتفي المرء بقول ما لا بد منه، ثم يعود إلى الصمت، علما بأن الصمت «غاية الإيجاز» :

أَوْجَزَ الدَّهْر في المقال إلى أنْ　　　جعلَ الصَّمتَ غايةَ الإيجاز [81]

لكن فتنة الكلام أقوى عند أبي العلاء من فتنة الصمت، وهو ما يعلن عنه بشيء من التحدي :

فما لي لا أقولُ ولي لِسان　　　وقد نطق الزَّمانُ بِلا لِسان [82]

أو بشيء من الأسف :

لو قَبِلَ النصحَ لساني ما نَبَس [83]

اللسان أرعن لا يقبل النصح ولا يستسيغه. هناك صراع مستمر بين المعري ولسانه، ورغم محاولته إجباره على السكوت، يأبى إلا أن ينطق، فيفلت من سيطرته ويفشي سره، فكأنه كائن مستقل قائم بذاته، وخارج عن إرادة مالكه.

ولكن اللافت أن المعري، عندما يذعن له لسانه وينقاد لمشيئته، أي عندما يلوذ بالصمت، لا يرضى أيضا بهذه الحالة، فيشعر بالحاجة إلى الإعلان عنها أو الإيحاء بها. ومعلوم أن مجرد الإيحاء بخطاب غائب هو دعوة لاستحضاره، للتنقيب عنه والكشف عن حروفه غير الظاهرة. إن الصمت ليس بصمت ما دام هناك لفظ يومئ إلى وجوده.

إذا كان همّ مؤلف اللزوم إخفاء علمه والإعلان عنه في آن، فإن هناك حلا وسطا لإرضاء هاتين النزعتين المتعارضتين. إنه الهمس، الصوت الخفيض، الكلام الخفي

80. نفسه، ج. 2، ص. 4.

81. نفسه، ج. 2، ص. 10.

82. نفسه، ج. 2، ص. 396.

83. نفسه، ج. 2، ص. 53.

الذي لا يكاد يسمع. يرتبط الهمس بالمُسارة، بالبوح للنجي أو الصديق الحميم، وهو ما يقتضي إقصاء طرف ثالث غير مرغوب فيه :

إذا قلتُ المُحالَ رفعتُ صوتـي وإن قلتُ اليقينَ أطلْتُ همسي[84]

يجهر بالمحال ويهمس باليقين : أي محال وأي يقين ياترى ؟ وما الذي يدفعه إلى تبني نبرتين مختلفتين ؟ ثم -وهذا هو الأهم- كيف سيميز قارئه المقاطع التي يرفع فيها صوته، وتلك التي يقنع فيها بالهمس ؟

هذا الإلحاح على أنه يخفي ما يعلم، قد يعود إلى كونه يخشى أن لا يبصر القارئ ما يريد قوله حقا، أي ما لم يقله بصفة جلية صريحة. لهذا يحرص على لفت انتباهه، داعيا إياه إلى نهج قراءة تكشف عما لم يكتبه، أو عما كتبه بين السطور[85]. إنه في نهاية الأمر يطالب بقراءة حذرة، يقظة، مرتابة :

ومَن تأمَّلَ أقوالي رأى جُمَـلا يَظلُّ فيهنَّ سِرُّ الناس مشروحا[86]

لكن ألا تثير الكتابة بين السطور ظنون قارئ سيئ النية وميال إلى الإيذاء ؟ ألا يعرض المعري نفسه لمتاعب هو في غنى عنها ؟ هل يحركه ما يسميه البعض «حب الرقيب» ؟



84. نفسه، ج. 2، ص. 44.

85. الكتابة بين السطور ليست بطبيعة الحال وقفا على المعري، وهناك من تفحص خاصياتها عند فلاسفة كالفارابي وابن ميمون وسبينوزا. إنها، على العموم، تفترض تداول كتاب ما بين صنفين من القراء : قراء الصنف الأول لا يرون فيه إلا عرضا موافقا ومطابقا للآراء الشائعة ؛ أما قراء الصنف الثاني فيلمحون فيه شيئا مختلفا لأن لهم طريقة في القراءة لا يمتلكها الآخرون. فهم مثلا يتنبهون لتناقضات المؤلف ويتجنبون عزوها إلى نقص أو خلل في نمط استدلاله، خصوصا عندما يشير المؤلف نفسه إلى احتمال وجودها، كما فعل المعري في **اللزوم** (ج. 1، ص. 70) :

ويَعْتَري النفسَ إنْكار ومعرفة وكلُّ معنى لهُ نَفْـي وإيـجابُ

كما أنهم يبذلون جهدا لفهم مقاطعه الغامضة وتعابيره الملتوية دون نسبتها إلى ضعف في أسلوبه أو فنه. وعندما يدحض مذهبا من المذاهب فإنهم يدرسون بإمعان الكيفية التي يعرضه بها قبل أن يقوم بتفنيده، وأحيانا يتبين لهم أن عرضه أقوى وأبلغ من عرض أنصار المذهب أنفسهم. انظر لِيُو شتراوْس، **الإضطهاد وفن الكتابة**، الترجمة الفرنسية، باريس، 1989, ص.55-59 .

86. **لزوم**، ج. 1، ص. 196.

يرى المعري أن الإفصاح لا يعني بالضرورة الوضوح والشفافية. بل إن هذا مستبعد تماما، فهو يؤكد مرارا أن الكلام مبني على الغموض والإبهام، لا سيما وأنه يتكون من عبارات مجازية لا يجوز فهمها بالمعنى الحرفي :

نقولُ على المجـاز وقد علمْنا بأنَّ الأمرَ ليسَ كما نقـول[87]

لكن الإحتمال وارد أن يُحمَل كلام المعري على الحقيقة، وأن يساء بالتالي فهمه ؛ ولهذا وجب تنبيه القارئ وتحذيره من السقوط في تأويل خاطئ أو متعسف :

لا تُقَيِّدْ عليَّ لفـظي فإنـي مثل غيري تكلُّمي بالمجاز[88]

وأيضا :

وليس على الحقائق كلُّ قوْلي ولكنْ فيه أصنافُ المجاز[89]

لم هذا الإلحاح على التمييز بين الحقيقة والمجاز، وهو تمييز يتعين مراعاته بالنسبة لكل قول ؟ يظهر أن المعري يحترس من سوء الفهم، كما يهتم مسبقا بتأمين باب مخرج لنفسه عند الإقتضاء، استنادا إلى كون ما يقول يختلف عما يريد قوله. وهكذا استدرجه خصومه واستدرج نفسه لتفسير العديد من مصنفاته. إن التفسير في هذه الحالة علامة على وجود التباس في النص، وعلى رغبة في التبرير والتصحيح والتقويم.

وبالفعل فإنه في **زَجْرِ النابح**، الذي لم تصلنا منه إلا بعض الشذرات، انبرى للدفاع عن نفسه من الهجوم الشرس الذي شنه عليه شخص غير مسمى. فشرح فيه أبيات **اللزوم** الملتبسة، ورد على اتهامات خصمه بالتأكيد على ما في الكلام من غموض جوهري، وبالتوضيح المستفيض لمقاصده. وإن من يقرأ رده يخرج مقتنعا أن قوله سليم وأن ما رُمِي به في اعتقاده لا أساس له، وأن خصمه - إذا استبعدنا سوء النية التي لا علاج لها- ناقص المعرفة بأساليب الكلام. فالشرح يفصل مبدئيا بين التأويلات المفترضة ويقصي التفاسير المغرضة ويعين الدلالة الصحيحة. لا تتعدى المسألة إذن خلافا يسيرا يتبدد بالتفسير المناسب. وهنا يحق لنا أن نأسف لضياع القسم الأكبر من زجر النابح، إذ لو وصلنا لانجلى ما في اللزوم من إبهام، ولانتفى ما أثار صاحبه من ارتياب.

87. نفسه، ج. 2 ، 189.

88. نفسه، ج. 2، ص. 10.

89. نفسه، ج. 2، ص. 8.

لكن الأمر ليس بهذه البساطة. فالمعري لم ينجح إطلاقا في إقناع خصمه، وإلا لِـم أتبع كتاب **الزَّجْر** بآخر في نفس الغرض، **نَجْر الزجر** ؟ وإلى هذا أشار ابن العَديم : «وقد وضع أبو العلاء كتابا وسَمَه بـ**زجر النابح**، أبطل فيه طعن المزْري عليه والقادح، وبيَّن فيه عذره الصحيح، وإيمانه الصَّريح، ووجهَ كلامه الفصيح، ثم أتبع ذلك بكتاب وسمه بـ**نجر الزجر**، بيَّن فيه مواضِعَ طعنوا بها عليه بيانَ الفجر[90]». قد نتصور، من خلال هذا الكلام، أن المعري استطاع أخيرا إقناع من قدحوا فيه، وكيف لا وقد جاء دفاعه عن نفسه في الكتابين بيِّنا بيان الفجر ؟ لكن ابن العديم يؤكد عكس ذلك، فضوء الصبح لم يؤثر على أفهامهم ولم يجل الغشاوة عن أبصارهم : «فلم يمنعهم زجرُه، ولا اتضح لهم عذرُه، بل تحقَّق عندهم كفره، واجترءوا على ذلك وداموا، وعنَّفوا من انتصر له ولاموا، وقعدوا في أمره وقاموا[91]».

يجزم ابن العديم أن خصوم المعري أساءوا فهمه، وأن «منهم من حمل كلامه على غير المعنى الذي قصده[92]». تكمن المشكلة إذن في التأويل، في الطريقة التي قرئت بها **اللزوميات**. فالمعري يقصد شيئا، وقراءه (أو فئة منهم) يصرون على رؤية قصد مخالف، فيعكسون الآية، فإذا بكتاباته تكتسي معنى لم يرده ولم يكن في حسبانه. هناك والحالة هذه سوء تفاهم فظيع، تغذيه نية مبيتة للإساءة إلى المؤلف.

لكن ابن العديم يلمح أيضا إلى أن المعري استهدف للنقد بسبب طريقته في الإنشاء، وولعه بغريب اللغة، واستنباطه للمعاني اللطيفة الدقيقة : «ومن سلك في الفصاحة مسلكَه، وأدرك من أنواع العلوم ما أدركه، وقَصد في كتبه الغريب، وأودعها كلّ معنى غريب - كان للطاعن سبيل إلى عكس معانيها وقَلبها، وتحريفها عن وجوهها المقصودة وسَلْبها[93]». فكأنه والحالة هذه أغرى قراءه بتحريف كلامه عن موضعه

90. **لإنصاف والتحري**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 485.

91. نفسه. ص. 485.

92. نفسه. ص. 485.

93. نفسه، ص. 484-485. وإلى هذا يذهب أيضا ابن السِّيد البطليوسي الذي يعزو ما في شعر المعري من التباس إلى كونه «سلك به غيرَ مسلك الشعراء، وضمنه نكتا من المذاهب والآراء، وأراد أن يرى الناس معرفته بالأخبار والأنساب، وتصرفه في جميع أنواع الآداب، ولم يقتصر على ذكر مذاهب المتشرعين، حتى خلطها بمذاهب المتفلسفين، فتارة يخرج ذلك مخرج من يرد عليهم، وتارة يخرجه مخرج من يميل إليهم، وربما صرَّح بالشيء تصريحا، وربما لوَّح به تلويحا، فمن تعاطى تفسير كلامه وشعره، وجهل هذا من أمره، بعد عن معرفة ما يُومي إليه، وإن ظن أنه قد عثر عليه». (**الإنتصار ممن عدل عن الإستبصار**، ذكره حامد عبد الحميد في مقدمة **شرح المختار من لزوميات أبي العلاء**، ص. 31).

والذهاب بعيدا في التأويل...



لقد أغاظ المعري العديد من معاصريه ومن جاء بعدهم بهذا الأسلوب في الكتابة. ولعله يُلمح إلى ما يترتب عنه من التباس حين يقول في **رسالة الغفران** : «ورُبما كان الجاهلُ أو المُتَجاهل، يَنطِقُ بالكَلِمَة وخَلَدُه بضِدِّها آهِل[94]». معنى هذا أنه قد يحدث تعارض بين ظاهر الكلام وباطنه، بين ما يفوه به المرء وما يجول في صدره ؛ تناقض بين ما ينطق به اللسان وما يدور في الخَلَد. وعلى هذا الأساس، لا يمكن دائما اعتبار القول مرآة للإعتقاد، فهو قد يخالفه ويؤدي عكسه تماما. إن القول ترجمان غير صادق وغير أمين، يقلب الحقائق، ويقدم الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق.

وكمثال على هذا الزعم، يورد المعري حالة الشاعر دِيك الجِن : «ورأى بعضهم عبد السلام بن رغبان المعروف بديك الجن في النوم وهو بحسن حال، فذكر له الأبيات الفائية التي فيها :

هي الدُّنْيا وقد نَعِموا بأُخرى وتَسويفُ الظُّنونِ من السُّوافِ

أي الهلاك. فقال : إنما كنتُ أَتَلاعبُ بذلك ولم أكُنْ أَعتقِدُه[95]».

نلاحظ مرة أخرى ارتباط التأويل بالرؤيا. فبيت ديك الجن محير لأن ظاهره ينبئ عن فساد في الإعتقاد، ولكن من سيحسم في معناه بصفة نهائية ؟ هنا يتم اللجوء إلى المنام الذي يفترض أنه ينبع من عالم آخر، يصدر من منطقة معتمة تُجهَل حدودها ونواحيها، ويفرض تأويلا لما أشكل على الفهم. بهذا المعنى فإن البيت المذكور لا يكتفي بنفسه ولا ينحصر في معناه الظاهر، والدليل على ذلك أن ديك الجن شوهد بعد الموت «وهو بحُسنِ حال»، بينما كان من المنتظر أن يكون في الشقاء بسبب ما تفوه به. لقد كان، بخلاف ما يوحي به بيته، سليم الإعتقاد !

ويعلق المعري على هذا المشهد الذي رآه «بعضهم» (وعدم تسمية صاحب الرؤيا يترك المجال مفتوحا لمختلف التكهنات والتأويلات)، فيقول : «ولعلَّ كثيرا ممن شُهِر بهذه الجهالاتِ تكونُ طويتُه إقامةَ الشريعةِ، والإِرْتاعَ برِياضِها المَريعَةِ، فإنَّ اللسانَ

94. **رسالة الغفران**، ص. 446.

95. نفسه، ص. 446.

طمَّاح، وله بالفَنَدِ إِسْمَاح[96]». يعني هذا أن الطوية تكون في كثير من الحالات صحيحة سوية، ولكن اللسان شره ومبتلى بالكذب، فيميل إلى النطق بما يتعارض مع ما يجيش فيها. هناك إذن ازدواجية محققة : يعلن المرء عن شيء ويخفي عكسه ! يترتب عن هذه النظرة إلى الأمور أنه لا ينبغي الحكم على قول يبدو مشتملا على بدعة من البدع قبل التثبت من اعتقاد صاحبه والتأكد من مراده.

لقد «تلاعب» ديك الجن في البيت المذكور. لكن ما سر هذا التلاعب الذي يدَّعيه والذي لا يستنكره المعري ؟ وما الداعي إليه والمسوغ له ؟ وفي أي حال يكون جائزا مقبولا؟ لنلاحظ أن مدار الأمر هنا على الشعر، وعليه فإن التلاعب من خاصيات القريض ومميزاته. وينجم عن هذا أن القول الشعري لا ينطبق عليه ما ينطبق على الأقوال النثرية، فلا يتعين فيه التدقيق والمبالغة في الحساب. بهذا المعنى فإن للشاعر حقا في القول لا يتمتع به الناثر، بحيث إنه، كما قال عبد القاهر الجرجاني في سياق آخر، «لا يهابُ أن يَخْرِقَ الإجماع[97]».

لا شك أن المعري، عند طرحه لهذه القضية، كان يفكر في نفسه وفي شعره، وكأنه يوحي بأنه تلاعب أيضا فيما صدر عنه من أقوال جريئة ملتبسة. وإن ما قد يعزز زعمه أو افتراضه أن ما ألف من نثر لم يكن أبدا محل شبهة أو تحفظ، باستثناء **الفصول والغايات**، وأن ما اتهم به استهدف شعره، وبالضبط لزوم ما لا يلزم، لأن **سقط الزند** لم يثر إلا الإعجاب الخالص. وبالمناسبة، فإن الثعالبي قال عنه إنه كان «يلعب بالشطرَنْج والنَّرد، ويدخل في كلِّ فن من الجِدّ والهزل[98]».



أمام هذا التصور الغريب للكلام تبرز الأسئلة التالية : إذا كان صحيحا أن القول لا يعبر ضرورة عن اعتقاد القائل، فكيف سيفطن المتلقي إلى ذلك ؟ كيف سيدرك المسافة الموجودة بين ما يصدر عن اللسان وما يعتمل في الطوية ؟ هل ينبغي كل مرة ترقب رؤيا في المنام لإدراك الحقيقة ؟

96. نفسه، ص. 446-447.

97. **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959، ص. 277.

98. **تتمة اليتيمة**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 4.

لقد انتبه أحد القدماء، وهو ابن عَقِيل، إلى هذه المشكلة فقال بلهجة الناقم الساخط: «من العجائب أن المعري أظهر ما أظهر من الكفر البارد، الذي لا يبلغ منه مبلغ شبهات الملحدين، بل قصَّر فيه كلّ التقصير، وسقط من عيون الكلّ. ثمّ اعتذر بأنّ لقوله باطنا، وأنّه مسلم في الباطن. فلا عقل له ولا دين ؛ لأنّه تظاهر بالكفر، وزعم أنّه مسلم في الباطن. وهذا عكس قضايا المنافقين والزنادقة، حيث تظاهروا بالإسلام وأبطنوا الكفر. فهل كان في بلاد الكفّار حتّى يحتاج إلى أن يبطن الإسلام ! فلا أسخف عقلا ممّن سلك هذه الطريقة التي هي أَخَسُّ من طريقة الزّنادقة والمنافقين[99]».

إن ما يغيظ ابن عقيل ويثير حنقه أن المعري يزعزع التقسيم المعهود الذي يوزع الناس إلى ثلاث فئات : فهناك أولا المؤمن الذي يبطن الإيمان ويظهره ؛ وهناك ثانيا الكافر الذي يبطن الكفر ويظهره ؛ وهناك ثالثا المنافق الذي يبطن الكفر ويظهر الإيمان. المعري يضيف صنفا رابعا غير معهود : المؤمن الذي يبطن الإيمان ويظهر الكفر، بدون ضرورة قاهرة، وهذا بالضبط ما يذهل ابن عقيل لأنه يرى فيه تناقضا سخيفا ممجوجا، ولا مبرر له على الإطلاق. «فهل كان في بلاد الكفار حتى يحتاج إلى أن يبطن الإسلام!».

يبدو أن ابن عقيل لا يلوم المعري على قلة دينه بقدر ما يلومه على قلة عقله. فكأن عذره أعظم من زلته. إن ما يؤاخذه عليه في نهاية الأمر أنه صنَّف نفسه في خانة غير مألوفة ولا معروفة. لقد ارتكب خطأ منطقيا، وهذا على الخصوص ما يستدعي التوبيخ والتأنيب. وإذا رجعنا إلى كلام ابن عقيل، نلاحظ أنه لا يتهم المعري بالكفر صراحة ؛ كل ما يقول إنه «تظاهر بالكفر، وزعم أنه مسلم في الباطن»، وهي مرتبة غامضة، ملتبسة، تثير الإندهاش المشوب بالغضب. لو قدم المعري نفسه على أنه كافر خالص لهان الأمر، لأن هذه المرتبة، على كل حال، معروفة وواضحة ومصنفة، ولكن المحير هو تظاهره بالكفر بلا داع لذلك، بدون عذر مقبول. إنه الجنون بعينه في نظر ابن عقيل.



ربما يمكن أن نذهب أبعد من ابن عقيل ونطرح السؤال التالي : إذا كان هناك تعارض بين الطوية واللسان، فما عسى تكون المواصلة بين الناس إذا لزم، في كل لحظة، البحث وراء القول، عن اعتقاد مخالف ؟ هل ينبغي، أمام كل خطاب يتضمن جهالة من

99. ذكره ابن الجوزي في **المنتظم**، ج. 8، ص. 185.

الجهالات، ترجمة معناه الظاهر إلى معنى باطن يؤدي العكس تماما ؟ بناء على هذا لن تبقى هناك إلا مظاهر للجهالة، مظاهر خادعة لأن خلفها يكمن الإيمان الصرف.

صحيح أن المعري لا يعمم هذا التصور ولا يقدمه إلا كفرضية قد تنطبق على العديد من الحالات : «ولعل كثيرا ممن شُهِر بهده الجهالات تكون طويَّتُه إقامة الشريعة». ولكن كيف السبيل إلى معرفة ذلك ؟ كيف الإهتداء إلى هذه الحالات ؟ ما هو المعيار الذي سنعتمد عليه لتمييزها ؟ هل ينبغي، مرة أخرى، أن ننتظر رؤية صاحب القول في النوم ليوضح لنا مراده العميق ؟

لكن المعري، في موضع آخر من **رسالة الغفران**، لا يحصر تصوره في حالات معينة، وإنما يعممه على كل الخطابات ويقدمه كحقيقة لا ريب فيها : «وإذا رُجِعَ إلى الحقائق، فنُطْقُ اللِّسان لا يُنبِئُ عن اعتقاد الإنسان، لأن العالَمَ مَجْبُول على الكذب والنفاق[100]». إن ما دعاه إلى إطلاق هذا الحكم الشامل هو يقينه (الذي عبر عنه مرارا) بأن طبيعة العالَم سيئة رديئة، فيجب بالتالي الإحتراس من كل قول، وعدم الثقة به، والإمتناع عن تصديقه. افتراض الصدق في الإنسان خطأ كبير، والموقف الذي يتعين التشبث به والتمسك به في كل الأحوال هو الإرتياب المنهجي من القول.

إذا كان نطق اللسان لا ينبئ عن اعتقاد الإنسان، وإذا «كان الجاهل أو المتجاهل، ينطق بالكلمة وخَلَدُه بضِدِّها آهِل»، فإن الإرتياب قد يلحق أيضا الخطابات التي تجهر باعتقاد سليم، فتصير حينئذ مشبوهة، إذ قد يعن لنا، والحالة هذه، أن نخضعها للتحويل الذي يدعو إليه المعري فيما يتعلق بالأقوال التي تعلن عن اعتقاد فاسد ! قد نسعى إلى اختبارها بدورها مدعين أن باطنها يتعارض مع ظاهرها، وأن ما تعبر عنه يختلف عما يعتقد صاحبها. وهذه بالضبط هي النتيجة التي يتوصل إليها المعري : «ويُحتَملُ أن يُظهِرَ الرجُلُ بالقَولِ تَديُّنا، وإنَّما يَجعَلُ ذلك تَزَيُّنا، يُريدُ أن يَصِلَ به إلى ثناء، أو غَرَض من أغراضِ الخالبةِ أُمّ الفَناء. ولَعَلَّهُ قد ذَهَبَ جَماعة هم في الظاهر مُتَعَبِّدُون، وفيما بَطَنَ مُلحِدُون[101]». وكما أنه مثل للحالة الأولى بديك الجن، فإنه مثل للحالة الثانية بدِعْبل

100 . **رسالة الغفران**، ص. 419.

101 . نفسه، ص. 419-420. ويقول أيضا : «وفي الناس مَن يتظاهرُ بِالمذهبِ ولا يَعتقِدُه، يتوصل به إلى الدنيا الفانية، وهي أَغْدَرُ من الوَرْهَاء الزانية». (نفسه، ص. 461).

الخزاعي : «وما يَلحَقُني الشَّكُّ في أن دِعْبلَ بنَ علي لم يَكُنْ لهُ دِين، وكان يَتظاهَرُ بالتَّشَيُّع، وإنَّما غَرَضُهُ التَّكَسُّب[102]».

التظاهر بالتدين قد يخفي، بصفة شعورية أو لا شعورية، أشياء لا يتم الجهر بها، وهذا ما دفع المعري في **زَجْر النابح** إلى الإرتياب في اعتقاد الخصم الذي اعترض عليه في أبيات من **اللزوم**، فقال عنه : «إنكار هذا قد صَدَرَ عن قلب مُسْتَوْل عليه الشك مُتَمَكّن فيه الإلحاد. فمهما سمعَ من قول يَصرِفُهُ إليه. لأن الإنسان إذا كثُرَت همتُهُ بالشيء تصَوَّرَه في كل أوان، وتوهَّمَه في اليقظة والرقاد[103]».

بناء على ذلك، يتحول الخطاب إلى لغز يتعذر فكه، إلى هوة يستحيل سبر أغوارها. إن نظرية المعري في القول تؤدي في نهاية الأمر إلى التحفظ من كل خطاب، سواء أأنبأ عن اعتقاد صحيح أم عن اعتقاد فاسد. وهكذا تتساوى الخطابات على اختلاف أشكالها وأنواعها ! وفي الليل البهيم، كما يقول المثل الفرنسي، تبدو كل القطط رمادية.



102 . نفسه. ص. 420، وفي **اللزوم** عدة أبيات تصب في هذا الإتجاه وتؤدي المعنى نفسه.

103 . **زجر النابح**، ص. 116.

روايـــات

أغلب الذين ترجموا للمعري رووا أونقلوا مقاطع من لزوم ما لا يلزم، لكنهم فعلوا ذلك بكثير من الحذر والحيطة، وتفننوا على الأخص في الإيحاء بأنهم ما أقدموا على ذلك إلا وهم كارهون له.

ومن بين هؤلاء ابن الجوزي، وهو كما نعلم من أشد المتحاملين على المعري، إلى حد أن المرء يتساءل عن السبب الكامن وراء عنف لهجته، فكأنه خائف من شيء ما... ففي **المُنتَظَم**، يعترف للمعري بفضله في اللغة ويقول إن «له بها معرفة تامة»، ثم يضيف أن «أحواله تدل على اختلاف عقيدته[104]». ومع ذلك لا يتهمه مباشرة، أو على الأصح لا يتهمه إلا بعد أن يذكر ما قيل عنه : «وقد رماه جماعة من العلماء بالزندقة والإلحاد وذلك أمره ظاهر في كلامه وأشعاره[105]».

لكنه – وهذا له دلالته – لا ينقل الأبيات التي يوردها للمعري مباشرة من اللزوم، وإنما مما حدثه به أحد شيوخه. وعدد هذه الأبيات واحد وثلاثون، من بينها عشرة لم ترد لا في هذا الديوان ولا في **سقط الزند**، ومن الأرجح أنها منحولة. وبعد إيرادها يقول : «وإنما ذكرتُ

104 . **المنتظم**، ج. 8، ص. 184.

105 . نفسه، ص. 185.

هذا من أشعاره ليستدل بها على كفره. فلعنه الله[106]». وهو كلام يبعث على شيء من الدهشة، ولو أمسك عنه لكان الأمر أسلم ؛ فليت شعري لأي غرض آخر يكون قد ذكرها ؟ لِم هذا التأكيد الذي كان في غنى عنه ؟ هل كان يخشى تأويلا ما لنقله قسطا من شعر المعري؟

ومن جهة أخرى، لِم اكتفى بذكر واحد وثلاثين بيتا، من بينها عشرة منحولة ؟ لِم أعرض عن ذكر أشعار من الديوان -وما أكثرها- تنم عن اعتقاد صريح وإيمان صحيح ؟ لم انتقى فقط تلك التي تلائم ادعاءه أو هواه ؟ وهنا لا يسعنا إلا أن نثمن تصرف حفيده، سبط بن الجوزي، صاحب **مرآة الزمان**، الذي أورد، إلى جانب أقوال المعري الشائكة، عددا كبيرا من أقواله التي لا غبار عليها[107].



مع اختلاف في التقدير والحكم، نجد الهاجس نفسه عند القِفْطي، الذي نتذكر أنه أخذ على نفسه، بعد أن رأى المعري في المنام، أن لا يعود إلى الكلام في حقه إلا بخير. فهو يذكر قسما من **اللزوم** «ليعلم صحة ما يحكى عنه من إلحاده[108]»، شأنه في ذلك شأن ابن الجوزي، إلا أنه، بخلاف هذا الأخير، لا يحتمي بأحد شيوخه عندما يروي أشعار المعري، وإنما ببعض قرائه : «ولما وصلت إلى هذا الموضع من خبره، وسقت ما سقته من أثره، قال لي بعض من نظر : لو سُقتَ شيئا مما نُسِب إليه من أقواله التي كفر بها، لكنت قد أتيت بأحواله كاملة ؛ فإن النفس إذا مر بها من الأقوال ما مر، اشتهت أن تقف على فحواه. فأجبته إلى ملتمسه[109]». لو تُرِك القفطي وشأنه، لما عن له أن يسوق شيئا من أقوال المعري الملتبسة ؛ فهو لم يفعل ذلك إلا استجابة لرغبة قارئه وإشباعا لفضوله ! هذا ما يحاول إيهامنا به.

---

106 . نفسه، ص. 188.

107 . بل إنه، عند ذكر البيتين التاليين من **اللزوم** (ج. 1، ص : 120).

البابـليّةُ بابُ كُـلِّ بـليّــة — فتوقـينَّ هُجــومَ ذاك الباب
جرَّتْ ملاحاةَ الصديق وهجْرهُ — وأذى النَّديمِ وفرقةَ الأحباب

أضاف : «ومن ها هنا أخذ جدي رحمه الله تعالى، فقال في **المُدهِش** : محبة الدنيا مِحنة، عيونها بابليَّة، كم فتحت باب بَلِيَّة، ولا حيلة كَحِيلَة، من عَيْن كَحِيلَة». (**مرآة الزمان**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 157). الملفت للنظر في هذا النص أن ابن الجوزي، وهو يستلهم شعر المعري (الأعمى)، لم يفته الحديث عن العيون. وهذا يذكرنا ببيت الخيام الذي افتتحنا به هذه الدراسة.

108 . **إنباه الرواة**، ج. 1 ص. 109.

109 . نفسه، ج. 1، ص. 109.

وربما يكون فضَّل في بادئ الأمر عدم ذكر تلك الأشعار سترا للمعري واحترازا مما من شأنه أن يسيء إليه ويقدح في اعتقاده، لا سيما وأنه، إذا تمعنا في كلامه، ليس على يقين تام من صحة نسبتها إلى أبي العلاء، وهذا ما يومئ إليه هو أو من طلب منه سوقها: «لو سقت شيئا مما نُسِبَ إليه من أقواله».

ولعل باعثه الحقيقي أنه يخشى أن تنتقل إليه التهمة بمجرد سوقه لتلك الأقوال، فحرص على إبداء شيء من التحفظ لينفي عن نفسه شبهة التعاطف معها.



أما ياقوت الحموي، فإنه يورد أيضا للمعري شيئا «من شعره الدال على سوء عقيدته من **لزوم ما لا يلزم**[110]»، ثم يضيف: «نقلت هذا كله من تاريخ غرس النعمة محمد بن هلال بن المحسن الصَّابي، وحمدت الله تعالى على ما ألهم من صحة الدين، وصلاح اليقين، واستعذت بالله من استيلاء الشيطان على العقول»[111]. على ما يبدو، لم يطلع ياقوت على **لزوم ما لا يلزم**، ولم يتعرف على المقاطع التي ذكرها إلا من خلال كتاب لغرس النعمة الصابي. فهو يعين المرجع الذي اعتمد عليه، وكأنه لا يريد الغرف مباشرة من **اللزوم**، إما رفقا بالمعري (يورد فقط ما قيل عنه، مما يترك الباب مفتوحا لإعادة النظر والتثبت مما قال فعلا)، أو لأنه -وهذا هو الأرجح- يهاب التصريح باطلاعه على هذا الديوان، ناهيك أن يعلن أنه حفظ عن ظهر قلب ما يستشهد به من أبيات.

ولا نستبعد انشغال باله بما قد يترتب عن التصريح من عواقب قد تكون غير محمودة. ففي ترجمته لأديب اسمه داود بن أحمد بن يحيى، يقول: «وكان مولعا بشعر أبي العلاء المعري، يحفظ منه جملة صالحة؛ ولذلك كان الناس يرمونه بسوء العقيدة[112]». لقد ارتكب هذا الأديب خطأ فادحا بإظهار شغفه بالمعري وجر على نفسه متاعب جمة بالكشف عن حفظه جملة صالحة من شعره. فكأن ياقوت يقترح من طرف خفي على المعجبين بالمعري إخفاء ميلهم إليه وعدم الإعلان عن استظهار شعره، وإرفاق الكلام عنه بلعنه كما فعل ابن الجوزي، أو على الأقل إظهار التحفظ منه كما فعل آخرون، بمن فيهم ياقوت نفسه الذي حرص علانية على تأكيد صحة دينه، واستعاذ من استيلاء الشيطان على عقله.

110. **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 163.

111. نفسه، ص. 173.

112. **معجم الأدباء**، ج. 11، ص. 94.

ولئن لم يصرح باطلاعه على **اللزوم**، فإنه لم يخف قراءته لـ**رسالة الغفران**، التي ينقل منها هذا المقطع الغريب : «ولما أجلى عمر بن الخطاب أهل الذمة عن جزيرة العرب، شق ذلك على الجالين. فيقال إن رجلا من يهود خيبر، يُعرَفُ بسُمَيرِ بنِ أَدْكَنَ، قال في ذلك :

يَصولُ أبــو حَفـص عَلينــا بِـدرَّة رُوَيدَك إن المَـــرءَ يَطفُـو ويَرسُـبُ

كأَنَّكَ لــم تَتْبَـعْ حَمولَـة ماقِـطٍ لتَشْبَـعَ إِنَّ الــزَّادَ شَــيْء مُحَبَّبُ

فلَو كانَ موسى صادِقا ما ظهَرتُــمْ علَينا، ولكِــن دولـة ثُـمَّ تَـذْهَبُ

ونَحنُ سبَقناكمْ إلى المَيْنِ فاعرِفوا لنا رُتبةَ البادِي الـذي هــو أَكْــذَبُ

مَشَيتُم على آثـارِنـــا في طريقِنـا وبُغيتُكُمْ في أَن تَسودوا وتُرْهَبُوا [113]

ويعلق ياقوت على هذه الأبيات قائلا : «وهذا يشبه أن يكون شعرَه قد نَحَلَه هذا اليهودي[114]». ولعل ما يبرر افتراضه أن سمير بن أدكن هذا مجهول لم تذكره المراجع[115]. ثم إن المعري نسب ما يرويه إلى مصدر مبهم (يقال). وعلاوة على ذلك، يبدو من المستبعد أن يصدر مثل هذا القول عن شاعر من زمن عمر بن الخطاب. وأخيرا لا يتنافر ما جاء في الأبيات الخمسة مع مقاطع من **اللزوم** تطرقت للموضوع نفسه، ولم تكن لتغيب عن ياقوت[116]. فكم من مرة جمع المعري الناس كل الناس في سلة الكذب، أو «الـمَيْن» !

لكن ياقوت يضيف، دون أن يعلم أنه يضع رجله على عقدة من الأفاعي، أنه حتى في حالة ما إذا سلمنا بأن المعري لم ينشئ المقطع الذي نسبه إلى سمير بن أدكن، واكتفى بنقله، فإن ذلك لا يبرئه «لأن إيراده لمِثلِ هذا، واستِلذاذه به، من أمارات سوء عقيدته وقبح مذهبه[117]». ماذا يا ترى دهى ياقوت ؟ كيف نسي أنه بدوره يورد الشعر نفسه ؟ ألا يغرينا أن نتخيل أنه «يستَلِذّ» أيضا بذكر ما نسب إلى الشاعر اليهودي، زيادة على ما ذكر من شعر

113 . **رسالة الغفران**، ص. 441-442.

114 . **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 166.

115 . انظر تعليق بنت الشاطئ على اسم هذا الشاعر في **رسالة الغفران**، ص. 441، الهامش.

116 . نَقَل بعضها مباشرة بعد حديثه عن سمير بن أدكن.

117 . **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 166.

المعري، وأن هذا «من أمارات سوء عقيدته وقبح مذهبه» ؟ هكذا، وبدون شعور منه، ورط نفسه، بل ورط حتى قارئه، خصوصا ذلك الذي لا يأخذ مكائد الكتابة ومصائدها بعين الإعتبار.



ولعل ابن العَدِيم هو الوحيد بين القدماء الذي لم يُبد أي تحفظ من المعري، وعنوان كتابه واضح في موقفه منه : **الإنصاف والتحرِّي في دفع الظلم والتجَرِّي عن أبي العلاء المعري**. لقد جرد نفسه للدفاع عنه والتصدي لأعدائه والذوذ عن مصنفاته التي «لا يجد فيها الطامح سَقْطَة، ولا يدرك الكاشح فيها غلطة[118]».

إذا كانت مصنفات المعري بهذه الصفة، فلم اتهم في معتقده ورمي بأشنع النعوت؟ لم أثار حفيظة مناوئيه على الرغم من كونهم «تتبعوا كتبه على وجه الإنتقاد، ووجدوها خالية من الزيغ والفساد[119]» ؟ الجواب بالنسبة لابن العديم هين جاهز، وهو أن «كل ذي نعمة محسود[120]»، فعلم المعري الذي ليس لهؤلاء سبيل إلى بلوغ شأوه دفعهم إلى النيل منه واختلاق عيوب غير موجودة أصلا، فعمدوا لتحقيق غايتهم الخبيثة إلى وسيلتين : الإنتحال، والتأويل المتعسف للكلام : «فمنهم من وضع على لسانه أقوالَ المُلحِدة، ومنهم من حمل كلامه على غير المعنى الذي قَصَدَه، فجعلوا مَحاسِنَه عيوبا، وحسناتِه ذنوبا، وعَقله حُمقا، وزُهده فِسقا[121]». ينبغي إذن تصحيح هذا الوضع ورد الأمور إلى نصابها : «فابتدرتُ دونه مُناضلا، وانتصبتُ عنه مُجادِلا، وانتَدَبتُ لمحاسنه ناقلا[122]».

كيف سيباشر المهمة التي أخذها على عاتقه والمتمثلة في الدفاع عن المعري وإنصافه ؟ كيف سينجح فيما عجز عنه المعري نفسه ليس في **زَجْرِ النابح** فحسب، وإنما أيضا في **نَجْرِ الزَّجْر**؟ هنا تأتي المفاجأة، أو خيبة الأمل. فعندما نشرع في قراءة ابن العديم، نراه يمر مر الكرام على كثير من الأشياء، فلا يذكر مثلا «أقوال المُلحِدة» التي وُضِعت على لسان المعري. ونحن نعلم أن عدة أبيات نسبت إليه ولم يرد ذكرها في

118 . **الإنصاف والتحري**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 484.

119 . نفسه.

120 . نفسه.

121 . نفسه.

122 . نفسه، ص. 485.

ديوانيه، وهذا ما يؤيد مذهب ابن العديم في تحامل جماعة من الناس على صاحبه. لكن ما موقفه من أبيات شائكة مثبتة في **لزوم ما لا يلزم**، أبيات لم يَدَّع أحد أنها من نسج الحساد ؟ إنه بكل بساطة لا يوردها، بل لا يكاد يورد حتى الأبيات الناصعة التي لا تثير أي حرج. بصمته شبه المطلق تجاه **اللزوم**، تصرف وكأن المعري لم يؤلفه ؛ لقد شطب عليه بجرة قلم وأعرض عن ذكره، وكأنه من إنشاء الحساد والمغرضين.

الكلب الأعمى

كان أبو العلاء الـمعري يقول : «أنا أحمد الله على العمى، كما يحمده غيري على البصر ؛ فقد صنع لي، وأحسن بي، إذ كفاني رؤية الثقلاء البغضاء[123]». ومعلوم أنه فقد البصر في صغره بسبب الجدري، وذكر عنه أنه قال : «لا أعرف من الألوان إلا الأحمر ؛ فإنني ألبست في مرض الجدري ثوبا مصبوغا بالعصفر، فأنا لا أعقل غير ذلك ؛ وكل ما أذكره من الألوان في شعري ونثري، إنما هو تقليد الغير واستعارة منه[124]». إن الوجود أحمر بالنسبة إليه، ومن حسن حظه كشاعر أن الكلام بلا لون...

وقد وصفه أحد زواره فقال : «دخلت على أبي العلاء وأنا صبي [...]، فرأيته قاعدا على سجادة لبد وهو شيخ، فدعا لي ومسح على رأسي، وكأني أنظر إليه الساعة، وإلى عينيه، إحداهما نادرة[125]، والأخرى غائرة جدا، وهو مجدر الوجه، نحيف الجسم[126]». هكذا كان يراه الناس، فكيف كان ينظر هو إلى نفسه ؟ ربما ينبغي التوقف في البداية عند كتابين من كتبه، أبطالهما حيوانات، ويتعلق الأمر بـ**القائِف**، وبـرسالة **الصَّاهِل والشَّاحِج**.

---

123 . الثعالبي ، **تتمة اليتيمة**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 4.

124 . القفطي، **إنباه الرواة**، ج. 1، ص. 84.

125 . أي بارزة ظاهرة.

126 . القفطي، **إنباه الرواة**، ج. 1، ص. 86.

ألف المعري كتاب القائف على منوال كليلة ودمنة، ولم يصلنا منه إلا حكايات قليلة نقلها الكلاعي في **إحكام صنعة الكلام**[127]. وسنتأمل ثلاثة منها جاءت على ألسنة الحيوانات. نقرأ في الأولى: «حضرَت النملةَ الوفاة، فاجتمع حواليها النمل فقالت [...] لهن: لا تجزعن، فقد دَخرتُ عند الله دخيرة من دخَر مثلَها جدير بالرحمة، وذلك أني لم أَسفك دما قط». ليس في هذه الحكاية إشارة إلى العين، إلى عاهة المعري، ولكنها تومئ إلى امتناعه عن أكل اللحم واقتصاره على ما تنبت الأرض.

الحكاية الثانية تتحدث عن حية رقشاء كانت تسري في الظلام لأكل فراخ طير من الطيور، ثم «كُفَّتْ[128] في آخر عمرها، فلزمت الوِجار لا تذعر النائي ولا الجار». فقدت الحية بصرها (وهي التي كانت تصيد «في الظلام»)، فلزمت جحرها كما لزم المعري بيته، ولم تعد تؤذي فراخ الطير، أي لم تعد تسفك الدم.

ونجد أيضا هذا التورع، أو بالأحرى العجز عن سفك الدم (الحية مضطرة، بينما النملة مختارة)، في الحكاية الثالثة: «عَمِي أسد من عوامِّ الأُسْد، فأَضر ذلك به، فقيل له: لو جئتَ ملكَ الأُسْد فسألته أن يَصِلَك، لكان ذلك رأيا لك [...] قال: أجتزئ بنبتِ السحابِ، ولا أفتقر إلى الملك والأصحاب». وغني عن البيان أن اكتفاء الأسد الأعمى بالنبات، وقناعته «بقليل خيره»، وامتناعه الصارم عن نوال الأمراء والأصحاب، خصال عرف المعري بتمسكه بها[129].

أما في **رسالة الصّاهِل والشّاحِج**، فإننا لا نجد مجموعة من الحكايات، وإنما حكاية واحدة مبنية على حوار بين فرس (الصاهل) وبغل (الشاحج)، وتشترك في الحوار أيضا حمامة فاختة، وجمل، وضب، وثعلب. ولكن الحيوان الأقرب إلى أبي العلاء في هذه الحكاية هو البغل، وذلك لعدة اعتبارات. فرغم أنه عرضة للسخرية والإحتقار من جانب «خاله» الفرس، فإنه بطل الحكاية دون منازع؛ فهو من البداية إلى النهاية محبوس الحركة لا يبارح مكانه قرب بئر يعمل طول النهار على تصعيد الماء منها، بينما الحيوانات الأخرى تظهر، وتتجاذب معه أطراف الحديث، ثم تذهب لحال سبيلها.

127. انظر **تعريف القدماء**، ص. 451-453.

128. أي عَمِيَت.

129. وهذا ما لاحظته بنت الشاطئ التي نقلت الحكايات الثلاث وعلقت عليها في مقدمة رسالة **الصاهل والشاحج**، ص. 48-50.

لكن الأهم من هذا أن المعري صور البغل «معصوب العينين[130]»، لا يبصر شيئا، ويتمنى متحسرا لو أن «عينا تُطْلَقُ من السجنِ الدائمِ فتبصر الوضحَ[131]». إنه، بالحجاب المشدود على عينيه، وبارتباطه بمكان معين لا يفارقه، شبيه بالمعري، رهين المحبسين - «يعني حبس نفسه في المنزل وترك الخروج منه، وحبسه عن النظر إلى الدنيا بالعمى[132]». وفضلا عن كون البغل يقتات بالنبات دون سواه، فإنه عقيم غير مخصب، ولعل هذا ما يقربه أكثر من المعري الذي يكره الإنسال ويعتبره شيئا فظيعا، كما سبق أن ذكرنا.



ترد الإشارة إلى عمى المعري كثيرا عند الحكم على اعتقاده، فالباخَرْزي مثلا يقول عنه : «وعندنا خبر بصره، والله العالم ببصيرته، والمُطَّلِع على سريرته[133]». الباخرزي معتدل في تقييمه، فلا يبادر إلى تكفيره أو النيل من معتقده ؛ إنه لا يدعي الإطلاع على حقيقته، ويترك الحكم عليه لخالقه. وإذا أولنا كلامه، نستنتج منه أن قراء المعري عميان بمعنى من المعاني، لأنهم لا يبصرون سريرته ولا يرون خبيئته. وإلى معنى غير بعيد من هذا يذهب المعري حين يقول في **اللزوم** :

أنا أعمى فكيفَ أهْدي إلى المنـ ـهجِ والناسُ كلُّهمْ عميان[134]

أما الذين يدعون رؤية ما تكنه الضمائر، فلقد كانوا يعيرون المعري بعماه المزدوج، عمى بصره وبصيرته، ومن بينهم الخضر الموصلي الذي قال عنه :

خزاك الله من أعمـى لعيـن بصيرته تناهت في عماهـا[135]

وكانوا أيضا ينعتونه بالكلب الأعمى. لقد أطلق هذا النعت على المعري أكثر من مرة، شعرا ونثرا. فهذا القاضي أبو جعفر هجاه في قصيدة يقول في بدايتها :

---

130 . نفسه، ص. 207.

131 . نفسه، ص. 97. والرسالة غنية بالإحالات على العين والبصر، وأحيانا من باب التورية كما في هذا النص : «وإذا نظرتُ البقاعَ الموسومةَ بعَين أو عينينِ، وصار الحائلُ من الأَمكنةِ نظيرَ الحَوْلاءِ، وأَصبح أَثَرُ الأَعمى الدارِ كالعبقرية على الضرير...» (ص. 101).

132 . ياقوت، **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 124.

133 . الباخرزي، **دمية القصر**، ج. 1، ص. 157.

134 . **لزوم**، ج. 2، ص. 356.

135 . ذكره عبد العزيز الميمني، **أبو العلاء وما إليه**، ص. 287.

كلب عـــوى بمعـرّة النُّعمـــانِ لـمَّا خلا عن رِبْقَـةِ الإيـمـــانِ

أمعرَّةَ النعمـــان ما أنجبــتِ إذْ أَخرجْتِ منكِ مَعَرَّةَ العُميانِ[136]

اللافت في هذين البيتين أن أبا العلاء غير مسمى، فلا نستنتج أنه المقصود إلا من خلال اسم بلدته، معرة النعمان. المعري كلب أعمى، وهو إضافة إلى ذلك «معرَّة العميان»، وهذا يعني أن عدواه سارية، على اعتبار أن «أصل المعرة : موضع العر وهو الجرب[137]». لقد فقد آدميته وصار كلبا ضالا منذ أن فارق الإيمان، بل إنه ربما أُنجب بهذه الصفة، وأن الداء متأصل فيه منذ ولادته. ذلك أن الهجاء الموجه إليه يستهدف أيضا البلدة التي نشأ فيها : لم تنجب المعرة إنسانا، وإنما كلبا ! المعرة امرأة وضعت حيوانا لئيما، نتيجة ارتكابها لفاحشة منكرة مروعة. إن الإهانة لحقت بالأم ؛ والإهانة مضاعفة لأن الكلب الذي أنجب لا يبصر.

المعري كلب أعمى أجرب، وعواءه يتعدى المعرة ليصل إلى كافة الأرجاء. العواء يزعج ويضايق ويشوش، والغرض من البيتين نهر الكلب وإسكاته : يرد القاضي أبو جعفر على عواء الكلب بكلام آدمي فصيح. إنه في الواقع لا يخاطب الكلب، فهو في بيته الأول يتوجه إلى الآدميين ويخبرهم بشأن كلب عوى بالمعرة، ويلتمس تضامنهم ضده. أما في البيت الثاني، فإنه يخاطب أهل المعرة ويعيرهم بوجود كلب بين ظهرانيهم. إن طرده كفيل وحده بتطهيرهم وإذهاب الرجس عنهم ؛ لا بد إذن من عزل الكلب الأجرب.

وفي هذا السياق، كيف لا يخطر بالبال المذهب الكَلبِي الذي يتسم باحتقار العرف والإستهانة بالأخلاق الشائعة ؟ فالفلاسفة الكلبيون يزعجون الناس بطريقتهم الدنيئة في العيش وبأقوالهم الإنتهاكية، بحيث لم يكن يسلم من لسعهم ولذعهم أحد ولا شيء[138]. ولعمري إن المعري يمت إليهم بصلة، فإذا كان ديُوجِين يقطن في برميل فإن رهين المحبسين لم يكن يغادر منزله، هذا إضافة إلى سخريته وتهكمه، واحتقاره للتقاليد، واستخفافه بما درج الناس على اعتقاده. أما امتناعه عن إراقة الدم، فشيء أقلق معاصريه وأثار حفيظتهم ؛ ترى لمن كان يترك أكل اللحم ؟



136. الباخرزي، **دمية القصر**، ج. 1، ص. 158.

137. والمعرة تعني أيضا الإثم والجناية (**لسان العرب**).

138. عن هذه الطائفة، انظر المقدمة التي وضعتها ماري - أودِيل غُولي - كازي للنصوص التي جمعها ليُونص پاكي، تحت عنوان، **الكلبيون اليونانيون، مقاطع وشهادات**، كتاب الجيب، 1992 (بالفرنسية).

يروي ياقوت أنه سأل شُمَيما الحِلِّي «عمن تقدم من العلماء، فلم يحسن الثناء على أحد منهم. فلما ذكرت له المعري نهرني وقال لي : ويلك ! كم تسيء الأدب بين يدي ! من ذلك الكلب الأعمى حتى يُذكر بين يدي في مجلسي ! فقلت : يا مولانا ما أراك ترضى عن أحد ممن تقدم. فقال : كيف أرضى عنهم وليس لهم ما يرضيني. قلت : فما فيهم قط أحد جاء بما يرضيك ؟ فقال : لا أعلمه، إلا أن يكون المتنبي في مديحه خاصة، وابن نُباتَة في خُطَبه، وابن الحريري في مقاماته، فهؤلاء لم يقصروا[139]».

من الصعب معرفة سبب كراهية شُمَيم الحلي لأبي العلاء. هل كان يعتبره أديبا مقصرا؟ ليس هذا مستبعدا، لا سيما وأن لا أحد يرضيه، ما عدا ثلاثة من المتقدمين اعترف بقيمتهم، وإن كان بطرف لسانه، وبشيء من التسامح والتنازل : «لم يقصروا». لكن الأرجح أن شميما يبغض المعري بسبب ما ينسب إليه من اعتقاد فاسد. إنه يعنف ياقوت لا لشيء إلا لكونه ذكر المعري، فكأنه فاه بكلمة بذيئة مشينة. مجرد التلفظ باسم المعري إساءة للأدب، ولهذا يجب محوه من الذاكرة أو على الأقل أن لا يرد على اللسان. وهذا دأب شميم الذي يأبى النطق به، وحتى إن هو أشار إليه فمن باب التعريض. ثم إنه لا يكتفي بتعيير المعري بالكلب، بل يسلبه، بنعته بالأعمى، أهم مميزات هذا الحيوان : النظر الثاقب (ولهذا سمي الكلب بالبصير، لكونه من أحَدِّ العيون بصرا). خلاصة الأمر أن المعري كلب ناقص !

إذا كان موقف شميم من المعري واضحا أو شبه واضح، فما هو يا ترى موقف ياقوت ؟ إنه يروي أقوال شميم دون تعليق، دون أن يعلن إلى أي مدى يتفق معها أو يختلف. وعلى ما يظهر، فإنه يقيم وزنا لكلامه ويرى أن أحكامه، حتى وإن كانت ليست صائبة تماما، فهي جديرة بأن تسجل وتنشر بين الناس. لكن السياق يوحي بأن ياقوت من المعجبين بالمعري ومن المتحمسين له باعتباره من الأسماء الكبيرة في الأدب، وإلا فلِمَ سأل عنه شميما ؟ ولم بادر إلى النطق باسمه مباشرة بعد ذكر «من تقدم من العلماء»، ولم يُسَمِّ أي أديب غيره ؟ فكأنه والحالة هذه يضعه في المرتبة الأولى، أو لنقل إن اسم المعري أول ما يتبادر إلى ذهنه عندما يتعلق الأمر بجهابذة العلم والأدب.

وينبغي أن نضيف أنه خصص فصلا مطولا من **معجم الأدباء** للمعري، وتحدث عنه بلهجة التقدير والإجلال، وأشاد في أكثر من مناسبة بفضله، رغم بعض الحذر والإحتياط من آرائه الجريئة، احتياط أدى به مرة إلى أن يقول، في معرض تعليقه على

---

139 . ياقوت، **معجم الأدباء**، ج. 13، ص. 57-58.

بيت لأبي العلاء : «كأن المعري حمار لا يفقه شيئا[140]»، وهي شتيمة مشروطة (**كأن...**)، وأهون على كل حال من شتيمة الكلب، إذا ما افترضنا أن الحمار أكثر شرفا، أو أقل لؤما من الكلب (وبهذه المناسبة، نشير إلى أن المعري علق في **رسالة الصاهل والشاحج** على المثل المشهور : «أَكْفَرُ من حمار، فقال على لسان البغل : فأما الحمار الدابة فما الذي أوجب له الكفر وما برح مطية الصالحين ؟[141]». ومع أن ياقوت لم يعلق مباشرة على كلام شميم، فإنه يوحي مع ذلك بأن حكمه على المعري حكم أخرق ؛ فشميم فقد كل مصداقية بمجرد كونه غض من شأن القدماء ولم يرض بذكر ثلاثة منهم إلا بعد إلحاح شديد.

ويتأكد هذا أكثر عندما نقرأ حوارهما بالنظر إلى ما رواه ياقوت عن شميم في الفصل الذي خصصه له في **المعجم**. حينئذ تبرز صورة غريبة، صورة أديب بلغت به العجرفة ووصل به الإعتداد بالنفس إلى حد لم يبلغه مؤلف قبله أو بعده، سواء في الأدب العربي أو في غيره من الآداب (غرور الصاحب بن عباد كما صوره التوحيدي في **مثالب الوزيرين** لا يعد شيئا إذا ما قورن بغرور شميم). فهو لا يبصر إلا نفسه ولا يكاد يلتفت إلى بقية الخلق، بحيث إن تعييره للمعري بالعمى ينقلب عليه ويصير منطبقا عليه تماما.

وإذا نظرنا إلى الأمور بشيء من التعاطف، أو من زاوية أخرى، فإن شميما يبدو، وربما بدون شعور منه، مهرجا خفيف الروح ومحببا إلى النفس[142]. ومن أكبر مفارقاته أنه ألف، حسب ياقوت، **كتاب الإشارات المعرية**[143]. هذا الكتاب غير معروف ومن المجازفة أن نحاول استكناه مضمونه، إلا أن عنوانه يوحي بأنه قد يكون شرحا أو تفسيرا لغوامض كتابات المعري. والحال أن تفسير نص من النصوص يعني أن له قيمة ما وأنه جدير بالمجهود المبذول للإحاطة بمختلف جوانبه، وجعله في متناول القراء الذين لا يدركون جيدا دلالته العميقة. وقد نفترض أيضا أن **كتاب الإشارات المعرية** موجه ضد

140 . نفسه، ج. 3، ص. 169.

141 . **رسالة الصاهل والشاحج**، ص. 103.

142 . خلال حديثه سالف الذكر مع ياقوت، أنشد شيئا من شعره : «فاستحسنت ذلك، فغضب وقال لي : ويلك ما عندك غير الإستحسان ! قلت له : فما أصنع يا مولانا ؟ فقال لي : تصنع هكذا. ثم قام يرقص ويصفق إلى أن تعب ثم جلس وهو يقول : ما أصنع وقد ابتُليتُ ببهائم لا يفرقون بين الدر والبعر، والياقوت والحجر» (**معجم الأدباء**، ج. 13، ص. 56).

143 . نفسه، ج. 13، ص. 71.

المعري، وأن شميما خصصه لتفحص شعره وتتبع أمارات سوء اعتقاده وفضح ما عمل على إضماره وإخفائه. ولكن حتى في هذه الحالة، فإن الإهتمام بالمعري والحرص على تبيين انحرافه أو شططه يتعارض مع رغبة شميم العنيفة في عدم سماع اسمه. فسواء أتعلق الأمر بنفور أم بافتتان، فإن شميما اطلع بدقة على نصوص الكلب الأعمى ولم يأنف من الإنكباب مليا على إشاراته قصد تفحصها والتعمق في خباياها.



قبل أن يختار العزلة والإنزواء في بيته، سافر المعري، كما هو معلوم، إلى بغداد وقضى فيها زهاء سنة ونصف. لم يكن آنذاك «كلبيا»، فكل التفاصيل التي وردت إلينا عن مقامه بمدينة السلام تشير إلى أنه كان يرغب في الإندماج. هكذا زار الأدباء وعرض عليهم ديوانه **سقط الزند**، كما تردد على خزانة الكتب للتزيد من العلم. لكن بعض الأحداث عكرت جوه؛ فمن ذلك أنه «قصد أبا الحسن علي بن عيسى الرَّبَعِي ليقرأ عليه، فلما دخل إليه قال علي بن عيسى : ليصعد الإصطبل ؛ فخرج مغضبا ولم يعد إليه. والإصطبل في لغة أهل الشام : الأعمى[144]». ولعل المعري لم يكن يعلم أن الرَّبَعِي من النحاة المجانين، وإلا لما غضب منه.

بيد أن حبه للمتنبي هو الذي نغص عليه مقامه في بغداد وتسبب له في إهانة كبيرة. فهذا الكلب الأعمى، الهائم على وجهه، بقي على الدوام وفيا للمتنبي، السيد الوحيد الذي كان معجبا به بلا أدنى تحفظ. وهكذا شرح ديوانه وسماه **معجز أحمد**[145]، وكان يلهج بذكره وينصب نفسه للدفاع عنه باستماتة كلما تعرض لهجوم من مبغضيه ومناوئيه. فكان لا يرى، حسب ابن الأثير، إلا محاسن في شعر أبي الطيب، ويغفل عن مساوئه ويتغاضى عنها. ففي معرض حديثه عن البيت التالي :

فلا يُبرَمُ الأمر الذِي هو حالِل ولا يُحْلَلُ الأمرُ الذي هو يُبْرِمُ

يقول ابن الأثير : «وبلغني عن أبي العلاء بن سليمان المعري أنه كان يتعصب لأبي الطيب، حتى إنه كان يسميه الشاعر، ويسمي غيره من الشعراء باسمه. وكان يقول : ليس في شعره لفظة يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها فيجيء حسنا مثلها. فيا ليت شعري:

144 . نفسه، ج. 3، ص. 123.

145 . وأتبعه بشرح ثان عنوانه **اللّامِعُ العزيزي**. انظر مقال ب. سمور عن المعري في **موسوعة الإسلام**، ج. 5، ص. 938.

أما وقف على هذا البيت المشار إليه ؟ لكن الهوى، كما يقال، أعمى. وكان أبوالعلاء أعمى العين خلقة، وأعماها عصبية، فاجتمع له العمى من جهتين[146]».

ولقد روى ياقوت ما جرى للمعري في بغداد مع الشريف المرتضَى، نقيب الطالبيين، بسبب المتنبي : «كان أبو العلاء يتعصب للمتنبي، ويزعم أنه أشعر المحدثين، ويفضله على بشار ومن بعده، مثل أبي نواس وأبي تمام، وكان المرتضى يبغض المتنبي، ويتعصب عليه ؛ فجرى يوما بحضرته ذكر المتنبي، فتنقصه المرتضى، وجعل يتتبع عيوبه. فقال المعري : لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله : مكتبة سُر مَن قرأ

لك يا منازلُ في القلوبِ منازل

لكفاه فضلا. فغضب المرتضَى وأمر فسحب برجله، وأخرج من مجلسه، وقال لمن بحضرته : أتدرون أي شيء أراد الأعمى بذكر هذه القصيدة ؛ فإن للمتنبي ما هو أجود منها لم يذكرها ؟ فقيل : النقيب السيد أعرف. فقال : أراد قوله في هذه القصيدة :

وإذا أتتك مَذَمَّتي من ناقِص فهي الشهادةُ لي بِأَنِّيَ كاملُ[147]».

على الرغم من كون المتنبي ليس من الأحياء، فإنه لا ينفك ببيته هذا يستصغر كل الذين يعن لهم النيل منه والغض من قيمته. والمرتضى، رغم بغضه له، ويقينا بسبب هذا البغض، يعرف جيدا شعره ؛ إن كراهيته له مبنية على اطلاع شامل ودقيق، على معرفة كاملة بقصائده. بل لعله الوحيد، إذا استثنينا المعري، الذي لا تغيب عنه شاذة ولا فاذة فيها.

لم ينتبه أحد من الحاضرين إلى ما قصده المعري وأومأ إليه، وبما أنهم لاذوا بالصمت عندما عاب المرتضى شعر المتنبي، فقد شاركوه رأيه، وتضامنوا معه في ذم أبي الطيب، وبالتالي فهم **ناقصون**. أما المرتضى، فهو أيضا «ناقص»، إلا أنه لا يجهل نقصه. لقد أفلح في حل اللغز الذي طرحه المعري فأثبت ذكاءه وجدارته، بل أثبت أنه أقوى من المعري بمجرد اهتدائه إلى الجواب الصحيح، فصار من حقه أن يعاقبه ويذله. ذلك أن اللغز يقتضي أن يعاقب أحد الطرفين : إما واضع السؤال، أو المطالب بالجواب. وقد يصل الأمر إلى حد القتل كما في قصة أُوديب مع السفنكس[148]. ونحن نعلم أن أوديب

146 . **المثل السائر**، ص. 121.

147 . ياقوت، **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 123-124.

148 . سبق لي أن تطرقت إلى هذه النقطة في **الحكاية والتأويل**، ص. 27.

فقأ عينيه عندما انكشفت له الحقيقة ؛ ومن الطريف في مسرحية **أوديب ملكا** لسوفوكل، أن أوديب يقول عن تِيرِيزِيَاس، العرّاف الضرير الذي لمح له بالحقيقة : إنه «في فنه أعمى»، كما أنه ينعت السفنكس، وهو كائن أنثوي، بالكلبة[149].

قد يتبادر إلى الذهن أن المعري أخطأ في التقدير عندما طرح على المرتضى لغزا شفافا إلى حد ما، أو ليس موصدا بما فيه الكفاية. ولكنه ربما كان في العمق يود أن يهتدي المرتضى، أو بعض الحاضرين، إلى فك اللغز، إما عاجلا أو آجلا، وأن يتضح ما رمى إليه، وإلا فإن دفاعه عن أبي الطيب سيذهب سدى ولن ينتبه إليه أحد. زد على ذلك أن ذكر قصيدة عادية للمتنبي من شأنه إثارة الظنون والشكوك. وإذا صح هذا، فإنه أحرز انتصارا رائعا.

لنلاحظ أنه رفض فكرة الحوار أو الحل الوسط ؛ كان بإمكانه أن يتساهل في الأمر ويقول مثلا إن للمتنبي، رغم سقطاته وهفواته، أبياتا بارعة مدهشة، وأن مزاياه أكثر من عيوبه، وأن المرء لا محالة يعجز، وأن هذه حال الشعراء الكبارح على وجه التقريب، هذا موقف القاضي الجرجاني في **الوساطة بين المتنبي وخصومه** (ما لا يمكن تصديقه اليوم أن هذا الناقد يضع المتنبي في مرتبة تالية لمرتبة أبي تمام !). لكن المعري ليس الجرجاني، فإضافة إلى كون تواضعه الجم يحظر عليه الإضطلاع بدور القاضي أو الحَكَم (أن تحكم على المتنبي معناه أن تعتبر تفسك أعلى قدرا منه، أعلى شأنا من أعظم الشعراء)، فإنه كان يتحرك بدافع العناد والمكابرة، يحدوه التعصب الأعمى، بحيث إنه لم يكن **يبصر** ما في شعر المعري من عيوب تبدو واضحة كعين الشمس لابن الأثير ولغيره. وعلى افتراض أن المرتضى انتصر عليه، فهو انتصار مرير ومؤلم، ذلك أن البيت الذي لمح إليه المعري دون أن يذكره سيبقى شوكة في حلقه. والأهم من كل هذا أن المعري انتزع منه الإعتراف بأن «للمتنبي ما هو أجود» من القصيدة التي يقول فيها : «لك يا منازل في القلوب منازل»، فله إذن الجيد والأجود ؛ وبهذا الإعتراف فإن المرتضى، الذي أخذ في البداية «يتنقص» المتنبي، يقر الآن بعظمته.

اقتص المرتضى من المعري، فلم يكتف بإصدار الأمر أن يسحب برجله، بل نعته أيضا بالأعمى، إلا أنه لم ينعته بالكلب كما فعل القاضي أبو جعفر وشميم الحلي. ومع ذلك لا جدال أنه عامله كما يعامل الكلب، دون أن يحتج أحد من الحاضرين. لهذا لا

149 . **أوديب ملكا**، الأبيات 389-391.

نستغرب الإحالة إلى الكلب في رواية ابن كثير لهذا الخبر (مع بعض الإختلاف، إذ ذكر الخليفة عوض الشريف المرتضى) : «[...] فغضب الخليفة، وأمر به فسحب برجله على وجهه، وقال : أخرجوا عني هذا الكلب. وقال الخليفة : أتدرون ما أراد هذا الكلب من هذه القصيدة، وذكره لها ؟ [...][150]».



ما أكثر الذين شُبهوا بالكلب ![151] ومن يدري، لعل بني آدم، على وجه الإستعارة، كلاب ! هذا ما يومئ إليه المعري في بيت من **اللزوم** :

أصاحِ هي الدُّنيـا تُشابه ميت ونحنُ حواليها الكلابُ النوابحُ[152]

وفي مكان آخر يؤكد افتتان الناس بالدنيا وتكالبهم عليها، مشبها إياهم بالكلاب، ولكي يجعل كلامه أكثر قابلية للتصديق، لا يستثني نفسه بل يرى أنه ألأم النابحين :

كِلاب تغاوتْ أو تعاوت لجيفة وأحسبُني أصبحت ألأمها كلبا[153]

هذا البيت، مثل سابقه، له دلالة عامة، لكن مقطعا من السقط يشير إلى نزاع لا نعرف ظروفه بين المعري وبعض الخصوم (لننتبه إلى التجاور بين الكلب والعين أو البصر) :

تَعاطَوا مكانـي وقد فُتُّـهُـم فما أدرَكوا غيرَ لَـمْحِ البَصَـرْ
وقـد نَبَحُوني وما هِـجْتُهُـمْ كما نَبَحَ الكلبُ ضوءَ القَمَرْ[154]

150 . ابن كثير، **البداية والنهاية**، ج. 12، ص. 73.

151 . في ندوة قديمة عن الإزدواجية ، تحدثت عن «المُستَنْبِح»، استنادا إلى بعض النصوص العربية. وكان بين الحاضرين جاك حسّون الذي تناول الكلمة، بعد عرضي، ليروي ما جرى له يوما في مصر. لكنه عند رواية قصته استعمل ضمير الغائب، وتحدث بالعربية (رفض أن تترجم كلمته في الحين، ولم يقبل أن تنقل إلى الفرنسية إلا ضمن أعمال الندوة، أي كتابة). هكذا، وفي ندوة كانت بالفرنسية، وجل المشاركين فيها يجهلون العربية، أحس جاك حسون بالحاجة إلى رواية حكايته بلغة الضاد. وخلال وقت غير قصير، نسي فرنسيته (التي يعتبرها «لغة المسافة الفاصلة») ولم يتحدث إلا باللغة التي تلقى فيها الشتيمة... انظر خطابه ضمن الكتاب الجماعي **في الإزدواجية**، باريس، نشر دونويل، 1985، ص. 225 (بالفرنسية).

152 . **لزوم**، ج. 1، ص. 189.

153 . نفسه، ج. 1، ص. 81.

154 . **سقط الزند**، ص. 202. وفي **اللزوم** (ج. 1، ص. 194) نقرأ ما يلي :

لا تحفِلَنْ هَجْوَهُمْ ومَدحَهُمُ فإنَّما القومُ أكـلُب نُبُحُ

وإذا تتبعنا تصانيف المعري، فإننا نصادف إشارة أخرى إلى الكلب في عنوان كتابه **زَجْرُ النّابِح**، ونحن نعلم أنه ألفه على مضض وبإلحاح من تلامذته للرد على من استبشع **اللزوميات**. ولولا هذا الإلحاح لترك النابح وشأنه ولم يلتفت إليه ولم يقم بزجره. والملاحظ أن المعري لا يخاطبه مباشرة، وإنما يتوجه بالقول إلى قرائه، ولا يتحدث عن «النابح» إلا بضمير الغائب، فكأن هذا المعترض لا يستطيع على الإطلاق أن يفهم القول، وأنى له ذلك وهو كلب غير قادر على النطق، فبالأحرى أن يحيط علما بدقائق **اللزوميات** ولطائف معانيها ؟ لكن المعري لم يفلح في إقناع خصمه الكلبي أو إسكاته، وظل **لزوم ما لا يلزم** محل ريبة واستنكار ؛ ومع ذلك فإن القارئ، أي قارئ، يعلم بعد هذا التنبيه والتحذير أنه، إن هاجم الديوان، سينحط إلى مرتبة النابح...

في بيت آخر من اللزوم، يخاطب المعري نفسه معتبرا أنه أقل من الكلب :

سُببتَ بالكلبِ فأنكرْتَهُ والكلبُ خير منك إذ ينبحُ[155]

وأغلب الظن أن هذا البيت يتضمن إشارة إلى حادث معين، إلى مناسبة محددة استثنى فيها المعري نفسه، وربما بدون قصد منه، من هوية الكلب. وقع ذلك، حسب ياقوت، في مجلس للمرتضَى السالف الذكر، قبل أن يجري لهما ما جرى بسبب المتنبي: «ودخل على المرتضى أبي القاسم فعثر برجل، فقال : من هذا الكلب ؟ فقال المعري: الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسما[156]».

من هذا الكلب ؟ السؤال ليس موجها بحصر المعنى إلى المعري، وإنما للحاضرين. وصيغته تنحي المعري جانبا وتقصيه ؛ وعلى كل حال فالكلب لا يفهم الخطاب المبين ولا يكلمه أحد إلا مجازا. إن هذا السؤال يؤكد تضامن «الرجل» مع الحاضرين : نحن آدميون، أما هو فمن جنس مختلف، من فصيلة الكلاب. ولا شك أنه وهو يفوه بشتيمته **نظر** إلى الرجال الآخرين الذين يشاطرونه نعمة البصر. رغم أن المعري أهين، فإنه خارج عن نطاق القول، عن التبادل الشفاهي ؛ من العبث مخاطبة كلب، لا سيما كلب مجهول يبرز فجأة من حيث لا تدري ليصطدم بك ويقلق راحتك. إنه الغريب، أو «الغائب»، إنه لا ينتمي إلى جنس البشر[157]».

155 . **لزوم**، ج. 1، ص. 193.

156 . ياقوت، **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 123

157 . ورد هذا الخبر بصيغة مختلفة عند ابن العديم الذي يقول إن المعري «تخطى بعض الناس، فقال له بعضهم ولم يعرفه : إلى أين يا كلب ؟» (**الإنصاف والتحري**، ضمن **تعريف القدماء**، ص. 543).

لكن الكلب سينتفض ويرد على الرجل، ليس بالنباح أو العواء، وإنـما بكلام عربي مبين : «فقال المعري : الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسما». إنه رد لاسع جارح (اللسع أقل ما يمكن انتظاره من الكلب، أليس كذلك ؟)، رد قطع لسان الرجل وتركه يتميز من الغيظ. فمن الواضح أنه أفحم ولم يعد بإمكانه أن ينبس ببنت شفة ؛ لقد فقد القدرة على النطق، هو الذي كان يعتز بآدميته، فلم يعد بإمكانه أن يصدر إلا أصواتا بهيمية نكراء. صار كلبا لأنه عجز عن ذكر أسماء الكلب. لقد غلب على أمره وانخفض إلى مرتبة دونية (صار «تحت كلب»، حسب ترجمة حرفية لعبارة إنجليزية).

أما المعري، فلقد استرد إنسانيته بتلميحه إلى قوة حفظه وسعة اطلاعه على اللغة ودقة معرفته بها. كيف يجوز أن يوصف بالكلب وقد قضى عمره يدرس اللسان والبيان، أي ما يميز الإنسان عن الحيوان ؟ أليست القدرة على إطلاق الأسماء مما يتفرد به الإنسان ؟ إن هذه القدرة هي ما ميز آدم أبا البشر عن سائر المخلوقات[158]، وهي ما مكنه من امتلاك نفسه وضبط أمره والسيطرة على الأشياء : (وعَلَّم آدم الأسماء كلها[159]). فمعرفة الأسماء هي أكبر تعريف للإنسان وأوضح دليل على رفعته وتفوقه وسيادته.

المعري يعرف إذن سبعين اسما للكلب. لم يتعلمها بصفة آلية، اعتمادا على لائحة معينة ومقررة سلفا في الكتب. إن بوسعه عرضها مع ذكر المواضع التي ترد فيها، والشواهد الشعرية التي تشكل سياقها. وهكذا فإن الرسالة التي وجهها إلى خصمه هي أن له إحاطة كاملة بشعر القدماء، وبالعلوم المتعلقة به من نحو ومعجم وعروض وأدب. والحالة هذه أن من يعرف سبعين اسما للكلب، لقادر على ذكر أسماء المخلوقات الأخرى ؛ وبهذا المعنى فإن المعري، شأنه في ذلك شأن آدم، تعلم الأسماء، كل الأسماء.

هل للكلب سبعون اسما ؟ المعروف أن اللغة العربية تحفل بتعدد المترادفات التي تدل على الشيء الواحد، فما أكثر أسماء السيف والفرس والأسد ! ولكن أن تشتمل على سبعين اسما للكلب، فهذا يبدو بعيد الإحتمال. فلعل المعري يبالغ ويقصد فحسب أنه

158 . في **رسالة الملائكة** التي تصور، كما هو الشأن في **رسالة الغفران**، بعض مشاهد القيامة، يتحاور المعري مع منكر ونكير، فيندهش من علمهما بالمسائل اللغوية العويصة : «فإذا سمعت ذلك منهما، قُلتُ : لله دركُما ! لم أكن أحسب أن الملائكة تنطقُ بمثل هذا الكلام وتعرفُ أحكام العربية [...]. فإذا عجبت مما قالاه، أظهرا لي تهاونا بما يعلمه بنو آدم وقالا : لو جمع ما عليه أهل الأرض على اختلاف اللغات والأزمنة، ما بلغ علم واحد من الملائكة يعدونه فيهم ليس بعالم !» (**إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء**، ص. 42-43).

159 . سورة البقرة، 31.

يعرف عددا كبيرا منها. لكن شكا يراود من يطلع على هذا الخبر : ومن يدري، لعل المعري صادق في ادعائه، لعله يعرف سبعين اسما بالتمام والكمال ! حينئذ يصاب المرء بالذهول، وتذهب به الظنون كل مذهب، ويخطر بباله أنه وقع دون أن يشعر في ورطة خبيثة[160].

لنعد إلى كلام المعري ولنتساءل لمن أعلن أن الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسما. بكل تأكيد للرجل الذي شتمه، بيد أن الصبغة العامة لهذا القول تجعله موجها، بصفة غير مباشرة، إلى جميع الحاضرين. لكن لم يصدر أي رد فعل منهم - على افتراض أنهم شعروا بما في كلام المعري من استفزاز. إنهم لا يعرفون للكلب سبعين اسما، ولم يتجرأ أي واحد منهم أن يسأل المعري عنها، لأنه سيعترف حينئذ بجهله، بنقصه، بتقصيره الكلبي. لهذا لاذوا جميعا بالصمت، على أمل إنقاذ آدميتهم، أو على الأقل تأجيل اللحظة التي لا بد لهم فيها من تحمل عبء هويتهم الجديدة.

والطريف في الأمر أن المرتضى سمع قول المعري، «فاستدناه واختبره، فوجده عالما مشبعا بالفطنة والذكاء، فأقبل عليه إقبالا كثيرا[161]». بعد الإختبار، تبين له فضله وجدارته، واعترف بفطنته وذكائه، وإذا كان هذا الإعتراف سببا لاستدنائه، فإنه في قضية المتنبي سيكون سببا لاستبعاده. لو فطن المرتضى لما في قول المعري من تحدٍّ، لطرده في الحال، ولكنه رغم مهارته في فك الأحاجي والألغاز، لم يكتشف هذه المرة أنه خاضع لاختبار، أنه معني بما قيل، وأن هويته محل شبهة ومشكوك فيها طالما لم يثبتها بعرض أسماء الكلب. لم يفطن إلى تعريض المعري به وبكل الحضور، بل بجميع الناس. إن كل شخص لا يعرف سبعين اسما للكلب لا محالة كلب ! ولكن من له هذه المعرفة ؟ الصفة الآدمية مرتبطة بها، وستبقى معلقة ومؤجلة بالنسبة لكل شخص لا يرد على المعري. وفي انتظار ذلك، فهو الوحيد الذي ليس بكلب، هو الوحيد الذي يستحق أن ينعت بالإنسان.



لحسن الحظ، هناك كلاب يطمحون إلى الآدمية ويتطلعون إلى تأكيدها، وهكذا وجد من فطن إلى تحدي المعري، وشعر بأنه لن يثبت آدميته إلا بالتصدي له. هناك كلاب

160 . زعم جنادة اللغوي، بحضرة الصاحب بن عباد، أنه «يعرف للكلب ثلاثمائة اسم» (السيوطي، **بغية الوعاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1964، ج. 1، ص. 489).

161 . ياقوت، **معجم الأدباء**، ج. 3، ص. 123.

لسانيون أو معجميون، كما أن هناك قردة نحاة[162]. ونخص بالذكر في هذا المجال جلال الدين السّيُوطي الذي ألف أرجوزة تتكون من سبعة وثلاثين بيتا للرد على المعري[163]، قال في مستهلها :

«وقد تتبَّعتُ كتب اللغة، فحصَّلتُها [أسماء الكلب] ونظمتها في أرجوزة، وسمَّيتُها التَّبَرِّي من مَعَرَّةِ المعري. وهي هذه : [...]

قد نقل الثِّـقاتُ عن أبي العلا	لما أتـى للمُرْتَضَى ودخـلا
قال له شخـص به قد عَـثَرا	من ذلك الكلبُ الذي ما أَبْصَرا
فقال في جوابـه قولا جَلِـي	مُعَـيِّـرا لـذلـك الـمجَهّـلِ
الكلب من لم يَـدْرِ من أسمائه	سبـعين، مُومِـيا إلـى عَلائـه
وقد تتبَّعتُ دواويـن اللـغه	لَعَلَّنِـي أجمـع مِنْ ذا مَـبْلَغَـه
فجئـت منها عـددا كثيـرا	وأرتجـي فيمـا بقـي تَـيسيرا
وقد نظمتُ ذاك في هذا الرَّجَز	ليستـفيدَهــا الذي عنها عَـجَز
فسمِّه -هُديـتَ- بالتـبرِّي	ياصاحِ مـــن معـرّة المعرّي
مِن ذلك الباقـع ثم الـوازع	والكلبَ ولأبـقـع ثم الزارع»

ويستمر السيوطي على هذا النحو في سرد المترادفات... ومن خلال عنوان الأرجوزة، نستشف إحساسه العميق بأنه مقصود، وأن عارا لحقه من جراء كلام المعري، أو تهمة لن يمحوها ويتخلص منها إلا بعرض كامل لأسماء الكلب.

عند تذكيره بظروف الـحكاية، أدخل تعديلا على الشتيمة، ولعل مرد ذلك إلى الوزن والقافية. فعبـارة «من هذا الكلب ؟» تحولت تـحت قلمه إلى «من ذلك الكلب الذي ما أبصرا ؟»، وهذا يعود بنا إلى الكلب الأعمى... لنحاول الآن، متجنبين العثرة والتعثر، أن نشق طريقا عبر شعاب الأرجوزة ووهادها.

بعض الأسماء التي يذكرها السيوطي تحيل إلى صفة جسدية للكلب : **الباقع** (البقع في الطير والكلاب، بمنزلة البلق في الدواب)، **الأبقع** (من البقع، بياض في صدر الكلب الأسود)، **الأعنق** (الكلب في عنقه بياض)، **الأعقد** (سمي بذلك لالتواء ذنبه)، **الفُرْنِيّ**

162 . الإحالة طبعا إلى كتاب أوكتافيُو باث، **القِردُ النَّحوي**.

163 . الأرجوزة مثبتة في **تعريف القدماء** ، ص. 429-436، وسوف أعتمد على الشرح الوارد فيها.

(الكلب الضخم)، **القَلَطِيّ** (القصير جدا من الكلاب)، الصِّيني (من الكلاب القصيرة القوائم)...

وبعض الأسماء تحيل إلى وظيفة أو عادة للكلب : **العَوَّاء، الوازع** (لأنه يزع الذئب عن الغنم، أي يكفه)، **العُرَيْج** (كلب الصيد)، **الطَّلْق** (كلب الصيد أيضا)...

وأسماء تشير إلى أصل جغرافي : **السَّلُوقِي** (الكلب المنسوب إلى سلوق، قرية باليمن)، أو إلى أصل سلالي متعلق بالتهجين : **العُسْبُورَة، الخَيْهَفْعَى** (ولد الكلب من الذئبة)، الدَّيْسَم (ولد الكلبة من الذئب)...

وأخرى تـحدد الكلب الذكَر : **كُسَيْب**، والأنثى : **كَساب، كَسْبَة**، وولد الكلب : **الجرو** ؛ بينما تحيل نعوت أخرى، بصفة غير متوقعة، إلى كلاب الماء : **القُنْدُس**... وأخيرا تحيل أربعة عشرة من الأسماء إلى ابن آوى...

على الرغم من تصرف كبير واستنجاد بأنواع مجاورة للكلب (ولكن ربما كانت له علة تصنيفية خاصة)، فإن السيوطي لم يجمع إلا خمسة وستين اسما... بقيت بذمته خمسة، فوعد القارئ بمواصلة البحث للعثور عليها، وقد قطع على نفسه هذا العهد في بداية الأرجوزة :

فجئـت منها عددا كثيـــرا وأرتجـي فيما بقي تيســـيرا

وفي نهايتها :

هذا الذي من كـتب جمعته ومـــا بدا من بعد ذا ألـحقتـه

إلا أنه لم يفلح في العثور على ما تبقى من الأسماء الضرورية لاستكمال آدميته، فمات وفي نفسه شيء من... من ماذا ؟ إن ما حصل له يذكر بالفَرَّاء الذي أفنى عمره في دراسة حرف من الحروف، فقال وهو يلفظ نفسه الأخير : «أموت وفي نفسي شيء من حتى»...

قبل مدة غير قصيرة، علق محققو **تعريف القدماء بأبي العلاء** على الأرجوزة. ولقد لاحظوا أن السيوطي لم يذكر اسمين من أسماء الكلب : **الخنطل** (وهو الكلب والسنور)، ثم **الدرواس** (وهو علم من أعلام الكلب، والكبير الرأس من الكلاب)[164]. بهذا

164 . نفسه، ص. 431، هامش رقم 1 وهامش رقم 2.

الإستدراك يصل العدد إلى سبعة وستين اسما ؛ الخلاص إذن قريب، والتبري من معرة المعري يوشك أن يتم ويكمل.

لكن هؤلاء المحققين لاحظوا شيئا غريبا في لائحة السيوطي : ثلاثة من الأسماء المدرجة فيها لم تنص المعاجم على إطلاقها على الكلب : **منذر** (من الإنذار)[165]، **السِّمْع** (ولد الذئب من الضبع)[166]، **الزُّهْدُون** (طائر، والكذاب)[167]. فهل اعتمد السيوطي على مصدر غاب عن المحققين ؟ هل هو الوحيد الذي يعلم أن هذه الأسماء تحيل (أيضا) على الكلب ؟ يبدو هذا بعيد الإحتمال، فالباحثون المشار إليهم لم يهملوا مصدرا، وإجمالا فإن اعتمادهم على الكتب نفسها التي سخرها السيوطي لغرضه. وعليه، ليس من المستبعد أن يكون السيوطي قد أخطأ ونسب إلى الكلب أسماء تدل على مخلوقات أخرى. ولكن ليس من المستبعد أيضا (وأعترف أنني سأضع افتراضا قد يكون ظالما، ولكنه مثير للغاية) أن يكون السيوطي تعمد إدراج الأسماء الثلاثة مع علمه بعدم موافقتها للكلب، بدون مسوغ إذن، ما عدا تطويل لائحته وتمديدها إلى أقصى حد، رغبة منه في تنزيه نفسه عن معرة المعري، ولكن هيهات !

وعلى هذا فنحن الآن أبعد من الحساب مما كنا عليه من قبل، إذ تقلص عدد الأسماء من سبعة وستين إلى أربعة وستين وهنا ينبغي أن أقول إنني شعرت، بصفة غامضة، بأنني معني أيضا بهذا الأمر ؛ فلقد فتحت **كتاب الحيوان** للجاحظ وأعدت قراءة ما كتبه عن الكلب، ويخيل إلي أنني عثرت عنده على ثلاثة أسماء غابت عن السيوطي وشراحه : **الخِلاسي** (وهو الذي يخلق بين السلوقي وكلب الراعي)[168]، **الزِّئني** (القصير القوائم)، **الأرشَم** (الذي يتشمم الطعام ويحرص عليه)[169]. وإذا لم أخطئ في الحساب، فلقد عدنا إلى سبعة وستين اسما، وفي الوقت الراهن، لا أرى ما يمكن التقاطه لاستكمال العدد المطلوب.

بقي لنا أن نتساءل لم اختار السيوطي شكل الأرجوزة، ولم يكتف بالنثر لتتبع أسماء الكلب وسردها. لم تكبد كل هذا العناء ؟ لا شك أنه سعى إلى البرهنة على مقدرته في

165 . نفسه، ص. 432، هامش رقم 11.

166 . نفسه، ص. 433، هامش رقم 8.

167 . نفسه، ص. 434، هامش رقم 1.

168 . **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، 1996، ج. 1، ص. 157.

169 . نفسه، ج. 1، ص. 257.

القريض، ولكن الأرجح أنه اعتبر النظم أرسخ بالذاكرة من النثر، وبالتالي حري بتيسير الحفظ وصيانته، أو كما يقول :

وقــد نظَمتُ ذاك فــي هذا الرَّجــَز ليستفــيدها الذي عنها عجز

كل قارئ مدعو إذن إلى حفظ الأرجوزة عن ظهر قلب للإفلات من الخزي الذي لا يزال يلاحق الناس إلى اليوم. لقد عُيِّر المعري بالكلب، فادعى في رده، بمكر ودهاء لا مثيل لهما، أنه الإنسان الوحيد على وجه الأرض. ومع أن السيوطي لم يوفق تماما في التصدي له، فإنه لا يسعنا إلا أن نثني على المجهود الذي بذله من أجل إنقاذ نفسه، وإنقاذ القراء، بل الإنسانية جمعاء، من الكلبية. إن محاولته الكريمة لجديرة بالعطف والتقدير، فهو لم يكتف بدفع التهمة عن نفسه وتبرئتها، بل ساهم إلى درجة كبيرة في إغاثة البشرية وإنقاذها من معرة شيخ المعرة.

كلمة أخيرة

كثيرا ما ينسب إلى عظماء الرجال قول وجيز نطقوا به قبيل وفاتهم، قول بليغ عميق، يصير رمزا لحياتهم، وخلاصة لأدبهم وحكمتهم. فما هي يا ترى كلمة أبي العلاء الأخيرة ؟ نعرف أنه أوصى أن يكتب على قبره :

هذا جناه أبي علي   وما جنيت على أحد

ولكن وصيته هذه - رغم ما فيها من قوة تؤهلها لكي تكون كلمة الختام - صدرت منه على الأرجح وهو صحيح معافى، لا يتوقع موتا وشيكا، فلا يمكن اعتبارها والحالة هذه قولا نهائيا فاصلا.

والظاهر أن كلمته الأخيرة قد سلبت منه سلبا، فيبدو أنه، قبل أن يسلم الروح مباشرة، أملى كتابا لم يبلغنا، بسبب رقابة الأقرباء[170]. ذلك ما نستشفه من خبر أورده القفطي :

«وكان مرضه ثلاثة أيام، ومات في اليوم الرابع، ولم يكن عنده غير بني عمه، فقال لهم في اليوم الثالث : اكتبوا. فتناولوا الدوي والأقلام، فأملى عليهم غبر الصواب. فقال القاضي أبو محمد : أحسن الله عزاءكم في الشيخ، فإنه ميت. فمات في غداة غده[171]».

170 . للمرة الأولى نلمح العلاقة الوطيدة بين الرقابة والأقرباء...

171 . ويضيف القفطي : «وإنما أخذ القاضي هذه المعرفة من ابن بطلان ؛ لأن ابن بطلان كان يدخل على أبي العلاء، ويعرف ذكاءه وفضله، فقيل له قبل موته بأيام قلائل : إنه أملى شيئا فغلط فيه. فقال ابن بطلان

أملى أبو العلاء وهو طريح الفراش كتابا لا نعرف عنه شيئا سوى أن ما جاء فيه مناف للصواب، فرأى بنو عمه أن من واجبهم إتلافه أصلا. في الوقت الذي استرخى فيه وحل عقدة الرقابة الشديدة التي مارسها طيلة حياته على هواجسه ووساوسه، حيث كانت الكتابة عنده صراعا عنيفا مع ما لا تجوز كتابته وما لا ينبغي قوله، ومجهودا شاقا متواصلا لصد ما يتعارض مع الصواب وإقامة سد منيع دونه، إذا بذويه يقومون بكبت أقواله الأخيرة وطمسها، معتبرين إياها هذيانا لا يجوز بحال من الأحوال صيانته ونشره بين الناس. والملفت أن رقابتهم تتزامن مع الموت، وأنها بدورها تخنق وتبيد.

ترى لو أملى المعري كتابه لغير الأقرباء، لو أملاه للتبريزي أو لأبي الفتح اللذين تحدثنا عنهما سابقا، أكانا أقدما على إتلافه ؟ مهما يكن، فإنه كتابه الأخير، رغم بعده عن الصواب كما ارتأى أقرباءه. ولا يسعنا إلا أن نستغرب كيف أن من ترجموا له لا يذكرونه في قائمة مؤلفاته. ومن يدري، لعله قد باح فيه بسره الدفين. ولعل هذا الكتاب الغريق هو المفتاح الذي نفتقده للخروج من متاهات أبي العلاء.

: مات أبو العلاء. فقيل : وكيف عرفت ذلك ؟ فقال : هذا رجل فطن ذكي، ولم تجر عادته بأن يستمر عليه سهو ولا غلط، فلما أخبرتموني بأنه غلط، علمت أن عقله قد نقص، وفكره قد انفسد، وآلاته قد اضطربت، فحكمت عليه عند ذلك بالموت. والله أعلم». (**إنباه الرواة**، ج. 1، ص. 117.

مراجـــع

مصنفات للمعري

• **سقط الزند**، بيروت، دار صادر، د.ت.

• **الفصول والغايات**، تحقيق محمود حسن زناتي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1938.

• **لزوم ما لا يلزم**، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983.

• **شرح المختار من لزوميات أبي العلاء**، اختارها وشرحها ابن السِّيد البطليوسي، تحقيق حامد عبد المجيد، القاهرة، مطبعة دار الكتب، 1970-1984.

• **زجر النابح**، تحقيق أمجد الطرابلسي، دمشق، المطبعة الهاشمية، 1965.

• **رسالة الغفران**، تحقيق بنت الشاطئ، القاهرة، دار المعارف، الطبعة السادسة، 1977.

• **رسالة الصاهل والشاحج**، تحقيق بنت الشاطئ، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1984.

• **رسائل أبي العلاء المعري**، طبعة أوكسفورد، ب.ت.

• **إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء**، تحقيق محمد عبد الحكيم القاضي،

القاهرة، دار الحديث، 1989.

• **رسائل أبي العلاء المعري**، الجزء الأول، تحقيق إحسان عباس، بيروت - القاهرة، دار الشروق، 1989.

مصادر

• ابن الأثير، **المثل السائر**، القاهرة، 1935.

• الباخرزي، **دمية القصر**، تحقيق محمد التونجي، دمشق، 1971-1972.

• **تعريف القدماء بأبي العلاء**، جمع وتحقيق بإشراف طه حسين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثالثة، 1986.

• ابن الجوزي، **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، بيروت، 1357-1359.

• ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1972-1968.

• القفطي، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة-بيروت، 1986.

• ابن كثير، **البداية والنهاية**، بيروت - الرياض، 1966.

• ياقوت، **معجم الأدباء**، القاهرة، مطبوعات دار المأمون، 1936-1938.

مراجع بالفرنسية :

• Léo Strauss, *La Persécution et l'art décrire*, traduction française par Olivier Berrichon-Sedeyn, Presses Pocket, 1989.

• *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages*, traduction fr. par Léonce Paquet, avant-propos par Marie-Odile Goulet-Cazé, Le Livre de Poche, 1992.

الأدب والارتياب

(2007)

نـموذج

يُستشف من افتتاحية العديد من المصنفات قلق مرده كون الكتابة مليئة بالمخاطر، ويتعين بالتالي التزام الحيطة والحذر. افتتح الجاحظ كتاب **البيان والتبيين** بالتعوذ من فتنة القول، سائلا الله أن يجنبه من السَّلاطَة والهَذَر، ومن العِيِّ والحَصَر. يتهدد المؤلف عيبان، الغرور والغطرسة من جهة، والعجز عن الكلام من جهة أخرى. وإذا كان «العُجْب بما نُحسن» يذهل ويضلل، فإن العِيّ يحكم على المرء بالانكماش والانقباض، وقد يترتب عنه، في حالات استثنائية، التردد في تنفيذ الأمر الإلهي. ولعلة ما افتتح الجاحظ كلامه عن البيان بالتركيز على العي، وعلى ما حدث للنبي موسى الذي كره، في البداية، الذهاب إلى فرعون، متعللا بضيق صدره واحتباس لسانه («واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي»).

الارتسام الذي نخرج به من قراءة **البيان والتبيين** أن الكلام والكتابة مرتبطان بانزعاج قد يبلغ حد الخوف والذعر، فكأن المؤلف، كيفما كان شأنه ومهما كان شكل تأليفه، محل ريبة صريحة أو غامضة، ولهذا قيل : لا يزال المرء في فسحة من أمره ما لم يقل شعرا أو يؤلف كتابا. ذلك أن الخطر ماثل والعدو بالمرصاد. أي عدو ؟ يصف الجاحظ في البيان أساسا الحرب المفتوحة بين الخطباء، وفي **كتاب فصل ما بين العداوة والحسد** يتحدث عن الصراع الذي يفرق أصحاب القلم. لكن الأهم من هذا ملاحظة مفاجئة نجدها في

كتاب الحيوان، مفادها أن القارئ عدو الكاتب. قد لا يكون القارئ عدوا صريحا، إلا أنه في الخفاء يبحث عن الثغرات وعن نقط الضعف بهدف التهجم على الكتاب والنيل من مؤلفه. ليست الصداقة أساس العلاقة بين القارئ والكاتب، وإنما، على العكس، الضغينة والكراهية والحرب. ومن ثـم لا بد للكاتب أن يتذكـر على الدوام أنه يـخاطب متلقـيا بالضرورة معارضا ومعاديا : «وينبغي لمن كتب كتابا أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء». وويل لمن ينسى هذه القاعدة ولا يكون دوما في حالة استنفار قصوى !

إذا كان الناس كلهم أعداء الكاتب، فهل الكاتب من جهته عدو الناس كافة ؟ على الأقل يعرف أنه محل ريـبة لـمجرد أنه يكتب، فكأنه مقترف لذنب يجب التكفيـر عنه ؛ ولذلك تراه يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم وإضعاف شوكتهم وإبطال كراهيتهم. ولا أعرف مؤلفا اهتم بالقارئ العدو كما فعل الجاحظ، فهو يشركه في مشاريـعـه ويدعو له («حفظك الله...، أكرمك الله...»)، وفي كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه. إذا سلمنا بأن القارئ عدو، فالنتيجة الحتمية أن كل كاتب في وضعية شهرزاد، وكل قارئ في وضعية شهريار !

يجب الاحتراس من الآخرين، ولكن أيضا وبالأحرى من النفس، ذلك أن الكاتب عدو نفسه، والخطر موجود في عقر داره. «فليعلم [العاقل] أنّ لفظَه أقربُ نسبا منه من ابنِه [...] ولذلك تَجد فـتنة الرجل بشعره، وفـتـنـته بكلامه وكتبه، فوق فـتـنـته بجميع نعمته». لا أعرف قولا أقسى وأشنع من هذا، لأن الجاحظ يوحي بأن المؤلف، عند المفاضلة، لن يتردد في التضحية بابنه وقرة عينه من أجل شعره أو كتابه، من أجل حبـر على ورق، والحال أن الجاحظ يتحدث عن المؤلف العاقل، فليت شعري كيف يكون حال غيـر العاقل ؟ لنقل، درءا للفزع، إن ما قصده الجاحظ أن فـتـنة اللفظ تلقي غشاوة على بصر المؤلف وتفقده حاسة التمييز، فكما أنه يتغاضى عن صفات ولده القبيحة أو يهون من شأنها، فإنه لا يرى عيوب منظومه ومنـثوره. إلا أن ما يغيب عن تنبهه ويقظته هو حتما ما يبدو جليا واضحا للقارئ، العدو بالتحديد[1].

1. كيف ينبغي أن يتصرف المؤلف للتخفيف من شرهه وغلوائه، بحيث ينظر إلى ما سطره بشيء من الهدوء والسكينة ؟ ينصحه الجاحظ بالتريث وبأن «لا يرضى بالرأي الفطير» ؛ بتعبير آخر، يتعين عليه أن لا يتسرع بنشر كتاباته وإذاعتها، أن ينحيها جانبا إلى أن تضعف فورة الحماس وتنفل شوكة الفتنة. حينئذ سيمكنه معاودة النظر إليها وقد ثاب إلى رشده، وسيكون حكمه عليها أقرب إلى الصواب، أي أقرب إلى حكم أجنبي، حكم القارئ المتربص. ولكن هل سيبقى راغبا، مع مرور الزمن وانطفاء غواية اللفظ، في نشر كتاباته ؟

في الحالات القصوى قد تفضي فتنة القول إلى الرغبة في معارضة كتاب الله. والمعروف أن المعارضة (أو ما يسمى التقليد) أساس الشعر العربي، وفي مظهرها السطحي تكون إنشاء قصيدة تحاكي قصيدة سابقة مع مراعاة الوزن ذاته والقافية ذاتها وفي كثير من الأحيان المعنى ذاته. وغالبا ما يتجلى الابتكار والطرافة في إضافة بعض التفاصيل والجزئيات، في تنويعات دقيقة وانحرافات خفيفة عن المعنى الأصلي. تذكر المعارضة بألعاب المصارعة لأنها تهدف إلى القضاء على الخصم، أي الشاعر السابق، فهي ظاهريا تدين له بالولاء، لكنها في الواقع تسعى إلى التفوق عليه وتحدوها الرغبة في الاستحواذ على مكانه. ولهذا السبب، ولأسباب أخرى، فإنها تـثـيـر الاستنكار والشجب عندما يتعلق الأمر بكلام الله.



لا شك أن الحذر من النفس هو ما يفسر عادات أدبية وإنشائية تبدو لأول وهلة مدهشة، مثلا نسبة نصوص إلى مؤلفين آخرين. أكيد أن الانتحال ظاهرة شديدة التعقيد، تمتزج فيها أسباب سياسية ودينية، غير أنه ليس من المستبعد أنها تهدف كذلك إلى محاربة الغرور. فعندما ينسب مؤلف نصه لمؤلف آخر، أو ينشره باسم مستعار، فإنه يبتعد شيئا ما عن نفسه ويصد الفتنة المداهمة ويصمد أمامها[2].

ومما يلفت الانتباه أيضا في النصوص القديمة وفرة الاقتباسات والاستشهادات. لهذه الظاهرة وظيفة تعليمية بلا شك، إلا أنه بخلاف ما قد يتبادر إلى الذهن، فإنها ليست مرتبطة بالكسل أو بضعف المقدرة الإبداعية، بل هي عملية من الصعوبة بمكان، وذلك ما أشار إليه ابن عبد ربه عندما قال «إن اختيار الكلام أصعب من تأليفه. ولهذا اعتبرت السرقات فنا متشعبا أجهد النقاد أنفسهم للإحاطة بجوانبه. وفي هذا الصدد لنتذكر أن ابن الخشاب أشاد بمقامات الحريري لأنه خطف أكثرها من مَواضِع يدل تَـهَدِّيه إليها على فضل بارع». هكذا فإن السرقة أساس ما اعتبر في وقت من الأوقات أعظم كتاب في الأدب العربي ! وليس من المفارقة أن يضيف ابن الخشاب أن الحريري كان «مكبا عليها صارفا مدة مهله فيها وهو يُنقِّح فيها اللفظة بعد اللفظة ويستشفها في كل لحظة، فهي بنت عمره وبكر دهـره»، أي أنه كرس حياته لإنجاز سرقة تـتسم بالكمال. أكيد أن سرقة الكلام أصعب من تأليفه...

2. نجد في **رسالة القيان** للجاحظ مثالا ربما فريدا لنص منسوب ليس إلى مؤلف واحد كما جرت العادة بذلك، وإنما إلى جماعة من المؤلفين.

قد يكون الاقتباس قناعا يخفي ما يعتقده المؤلف، لكنه لا يحصن تماما من يركن إليه. فانـتقاء الكلام، وتنسيقه، وما ينـتج عن ترتيبه من ملاءمة أو تعارض بين المعاني، كل هذا يورط المقتبس ويكشف ميوله وطريقة تفكيـره، ولقد صدق من قال إن اختيار المرء قطعة من عقله. وهكذا فإن مزاج الجاحظ يظهر في كل صفحة من كتبه رغم أن جل كلامه اقتباس ورواية ؛ ثـم إن أسلوبه في التقريب بين النصوص يبعث على الدهشة وقد يثيـر الاستياء، كما لاحظ ذلك ابن قتيـبة في **تأويل مختلف الحديث**، بصفة كاريكاتورية: «ويقول : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويتبعه قال الجمّاز وقال إسماعيل بن غزوان كذا وكذا من الفواحش، ويجل رسول الله صلى الله عليه وسلم عن أن يذكر في كتاب ذُكرا فيه، فكيف في ورقة أو بعد سطر وسطرين».

وهذا يقودنا إلى مسألة الاستشهاد بالبدعة أو الفكرة الشاذة، حتى وإن كان القصد إنكارها وتفنيدها. قد تكون النـتيجة عكس ما يكون متوقعا، لأن الاقتباس يلفت الانتباه إلى أفكار كانت ستُهمل وتُنسى لو لم تشجب ولم تحارب. لنـتذكر الكتب التي أدينت وأتلفت، ومع ذلك بقيت آثار منها على شكل مقاطع وشذرات في المصنفات التي ذمتها وانتقدتها. وفي بعض الحالات قد يثير الاقتباس الريبة ويولد الظن بأن في الأمر تواطؤا. فمن يدري، قد يكون المقتبس ماكرا مخادعا، يخشى أن يعلن آراءه فينسبها إلى مبتدعيـن مشهورين. وقد يكون سليم النية، ومع ذلك يتهم بترويج أفكار تعتبر ضالة. يروي الغزالـي في **الـمنقذ من الضلال** أنه عندما ألف كتابا لدحض مذهب الباطنية، «أنكر بعض أهل الحق (منـي) مبالغتي في تقرير حجتهم، فقال : هذا سعي لهم، فإنهم كانوا يعجزون عن نصرة مذهبهم بمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها، وترتيـبك إياها[3]».



بصفة عامة، يعلن المؤلفون العرب في مستهل مصنفاتهم أنهم كتبوا تلبية لطلب أو أمر صادر عن جهة ما[4]، فكأنهم يبحثون عن عذر أو مسوغ للكتابة، وكأنهم، كشهرزاد،

3. ويضيف الغزالي : «وهذا الإنكار من وجه حق، فقد أنكر أحمد بن حنبل على الحارث المحاسبي (رحمهما الله) تصنيفه في الرد على المعتزلة، فقال الحارث : الرد على البدعة فرض، فقال أحمد : نعم، ولكن حكيت شبهتهم أولا ثم أجبت عنها ؛ فيم تأمن أن يطالع الشبهة من يعلق ذلك بفهمه، ولا يلتفت إلى الجواب ولا يفهم كنهه ؟».

4. نجد هذه العادة أو الطريقة أيضا في الأدب الأوروبي خلال العصور القديمة والقرون الوسطى. انظر

بحاجة ماسة إلى ترخيص شخص ذي سلطة أو يعتبر حجة وعمدة. قد يكون مرد هذا السلوك إلى التواضع، أو الحذر، أو الرغبة في الإعلاء من شأن الكتاب ومنحه سمة الضرورة واللزوم. وفي بعض الحالات يكتسي هذا التقليد صبغة هزلية كما في مقدمة **البخلاء** : «ولولا أنك سألتني هذا الكتاب لما تكلفته ولما وضعت كلامي موضع الضيم والنقمة، فإن كانت لائمة أو عجز فعليك، وإن كان عذر فلي دونك».

عند التوحيدي يكتسي الطلب طابعا دراميا، إلا أنه لا يخلو من مسحة هزلية. ففي حوار طويل يشكل جوهر مقدمة **الإمتاع والمؤانسة**، يروي أن أبا الوفا المهندس، أحد الذين رعوه وساندوه، سمع بأحاديثه مع وزير سبق أن عرَّفه به، فغضب لأنه لم يطلع عليها، ووبخه بشدة وهدده بقطع كل صلة به ، بل وأن يعمل على الإساءة إليه عند الوزير؛ لكنه سيغفر له في حالة ما إذا دون تلك الأحاديث. أمام هذا الإنذار لم يسع التوحيدي إلا الخضوع، وإلا سيكون منكرا للجميل كافرا بالنعمة. وبصفة عرضية فإن هذا الحوار مناسبة للإشادة بالذات ؛ صحيح أن التوحيدي يبدي خضوعا وخشوعا، ويظهر بمظهر من هو دون المهمة التي كلف بها، غير أن مجرد تعيينه للقيام بها يرفع من شأنه ويزيد من قيمته. فكفايته معترف بها ومؤكدة من قبل شخص عالي الشأن، اختاره خصيصا لهذا الغرض. إننا هنا أمام تكليف رسمي وتنصيب علني.

تمتزج الصبغة الدرامية بالرصانة والاحتفالية عند الحريري الذي يقول في افتتاحية مقاماته : «وبعد، فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحُه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همذان [...] فأشار من إشارته حُكْم، وطاعته غُنْم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظَّالِعُ شَأْوَ الضَّلِيع». خلال المجلس الذي يشير إليه الحريري، بدا جليا انحطاط الأدب وضموره في «هذا العصر»، مقارنة بعصر الهمذاني ؛ رداءة الحاضر تتعارض مع جودة الماضي، ونلمح هنا معنى تقليديا : فيما مضى كان كل شيء على ما يرام ! لقد حدثت قطيعة مع الماضي وهناك حاجة ماسة لتجديد الارتباط به. وفي هذا الجو من الشكوى، طلب أحد الحاضرين من الحريري أن ينشئ مقامات على منوال تلك التي ألفها الهمذاني، أي طلب منه أن يقوم بمعارضتها.

في البداية رفض الحريري متذرعا بضعف وسائله وخوفا من أن يصير هدفا للانتقاد، غير أنه أمام إلحاح الشخص المذكور لم يسعه إلا القبول : «فذاكرته بما قيل فيمن ألَّف بين

إرنست رُوبِيرْت كُورْتيُوس، **الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني**، ص. 106.

كلمتين، ونظم بيتا أو بيتين، واستقلت من هذا المقام الذي فيه يحار الفهم، ويفرط الوهم [...]، وقلما سَلِم مكثار، أو أقيل له عثار، فلما لم يُسْعِف بالإقالة، ولا أعفى من المقالة، لبيت دعوته تلبية المطيع، وبذلت في مطاوعته جهد المستطيع، وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، وروية ناضبة، وهموم ناصبة، خمسين مقامة». وهنا أيضا نلمح معنى مألوفا : التواضع المتصنع الزائف، الذي يتعارض مع فقرة أخرى من المقدمة يعرض فيها الحريري محتوى كتابه بنبرة التبجح والاختيال.

لماذا هذا الإلحاح على كون الكتاب ألف بإيعاز من شخص لا يجوز بحال من الأحوال معاكسته ؟ من أوحى إلى الحريري بالتأليف ؟ من هو الشخص الرفيع الذي إشارته حكم وطاعته غنم، شخص لا يرد ذكره إلا في هذا الموضع ويختفي نهائيا بعد إصدار أمر الكتابة ؟ قيل إنه وزير من الوزراء، وهذا غير مستبعد، ولكن لو صح هذا، لماذا لم يعلن الحريري اسمه في المقدمة، مع أن فيه ضمانة أكيدة له ومزيدا من الاعتبار والتأثير ؟ على ما يبدو لا تتعدى المسألة نهجا مفتعلا : جرت العادة أن يفتتح الكتاب بذكر شخص طلب تأليفه، فلم يشذ الحريري عن القاعدة ؛ كما جرت العادة باصطناع التواضع، فخضع لها، وليس هناك من سيحمل كلامه محمل الجد عندما يؤكد أنه غير كُفؤ.

إلا أن الصيغة التي أعطاها للطلب، للأمر الذي تلقاه، تظل ملغزة، ولربما يمكن أن نذهب أبعد ونقترح افتراضا آخر. يصور الحريري الشخص الذي طلب منه تأليف المقامات شخصا يصدر أمرا، ولكن أي دور ينسب لنفسه، وما النموذج الذي يسعى إلى تقليده وتكراره ؟ عندما يشعر بأنه ليس في مستوى المهمة التي أنيطت به، يحاول، كما رأينا، أن يتملص منها ؛ ألا يعيد في هذه الحالة تجربة النبي موسى، على سبيل المثال، الذي كره في البداية حمل الرسالة الإلهية إلى فرعون متذرعا بعدم فصاحته ؟ لكن لا يجوز التلكؤ في تنفيذ الأمر الإلهي، وإن من تجرأ على ذلك، ذا النُّون، ندم أشد الندم. وهكذا وافق الحريري على الطلب في النهاية ورضخ للأمر. بمحاولته بث الحياة في الأدب المحتضر، يقدم نفسه كمُخَلِّص، وكما أن النبي يسعى إلى تنشيط رسالة من سبقوه، فإن الحريري يبذل جهدا لتثبيت أدب بديع الزمان وعلامة همذان[5]...

5. لتوضيح هذه النقطة، لنتفحص حالة كاتبين يهوديين من العصر الوسيط، ابن جبيرول ويهودا الحريزي. كلاهما بذل جهدا لإعادة الاعتبار للعبرية، التي كانت مهملة لصالح العربية. ابن جبيرول ألف بالعبرية قصيدة تعليمية عن النحو العبري، خلافا لسابقيه الذين كانوا يكتبون بالعربية. وما حدا به إلى الكتابة بالعبرية أنه، حسب روايته، سمع في المنام صوتا سماويا يقلده هذه المهمة (لكن هذا لم يمنعه فيما بعد أن يكتب مَعِينَ

الإحالة على النموذج النبوي تظهر أيضا عندما نـتفحص ما كتبه أصحاب السِّيَر عن الاستقبال الذي خُصص لكتاب الحريري. نقرأ في **معجم الأدباء** لياقوت أن الحريري ألف في البداية أربعين مقامة (وهو عدد ذو دلالة)، «ثم أصعد إلى بغداد [...] وتداولها الناس، واتهمه من يحسده بأن قال : ليست هذه من عمله لأنها لا تناسب فضائله ولا تشاكل ألفاظه. وقالوا : هذا من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادعاها لنفسه. وقال آخرون : بل العرب أخذت بعض القوافل وكان مما أخذ جراب بعض المغاربة وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى. فقال : نعم، سأصنع، وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما، فلم يتهيأ له تركيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسود كثيرا من الكاغد فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة والناس يقعون فيه ويغيطون في قفاه كما تقول العامة. فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك، وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضله، وعلموا أنها من عمله». ودون أن نغالي في الموازنة، نقول إن مجابهة الريـبة والشك سمة مميزة في القرآن لعلاقة الأنبياء بقومهم. على أي حال، تم الاعتراف بقيمة الحريري، وكثرت الإشادة بمقاماته إلى حد الإفراط، فياقوت يقول إن الحريري «اختار ألفاظها وأحسن نسقها حتى لو ادَّعَى بها الإعجاز لما وجد من يدفع في صدره ولا يرد قوله ولا يأتي بما يقاربـها فضلا عن أن يأتـي بمثلها». ويقول أيضا : «وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبر بها على الأوائل، وأعجز الأواخر».

يعتقد الزمخشري بدوره أن مقامات الحريري ظاهرة مذهلة أو، على حد قوله، «معجزة تعجز كل الورى». وعلى الرغم من ذلك ألف خمسين مقامة، بعدد مقامات الحريري، إلا أنه، وربما عن تواضع، لم ينافسه في كل الفنون واقتصر على الوعظ، أي ضحى بالهزل بكل مكوناته واكتفى بالجد. لم تجشم هذا العناء ؟ يشير إلى أنه لبـي رغبـة وطلب قارئ يحب هذا النوع من الأدب، لكن الانطلاقة الحقيقية كانت من مستوى آخر إذ أن ظروفا استثنائية قادت إلى ميلاد مقاماته، فكما يروي، بضمير الغائب، فإن صاحب الطلب كائن خارق : «والذي ندبه لإنشائها أنه أري في بعض إغفاءات الفجر كأنما صوت

الحياة بالعربية !). من جهته، ترجم يهودا الحريزي مقامات الحريري إلى العبرية، ثم ألف بدوره بهذا اللسان خمسين مقامة. ويعود قراره الكتابة بالعبرية إلى ظروف استثنائية شبيهة بتلك التي وصفها ابن جبيرول ؛ فهو يذكر أنه لم يؤلف من تلقاء نفسه، وإنما بأمر من جهة ما غامضة. عن «الإطار شبه النبوي» للكتابة، انظر مقال دان باجيس، «الشاعر كنبي في الأدب العبري خلال العصر الوسيط».

به من يقول : يا أبا القاسم أجل مكتوب وأمل مكذوب. فهب من إغفاءته تلك مشخوصا به مما هاله من ذلك وروعه، ونفر طائره وفزعه، وضم إلى هذه الكلمات ما ارتفعت به مقامة، وآنسها بأخوات». لم يأمره الصوت صراحة بالكتابة، وإنما وجه إليه تحذيرا وذكره بدنو الموت وبأباطيل الدنيا. لكنه فسر ما سمعه كحث على الكتابة[6]، فأنشأ بعض المقامات، ثم ما لبث أن تخلى عن عمله، أي أنه، كما حصل لذي النُّون، تلكأ في تنفيذ المهمة التي أنيطت به. بعد مدة مرض وأشرف على الموت، فرأى فيما أصابه إنذارا جديدا وأيقن أن خشبة الإنقاذ هي الكتابة، فعاد إليها. شهرزاد أبعدت الموت برواية حكايات، والزمخشري بكتابة مقامات.



اللافت للانتباه أن الزمخشري أرفق مقاماته بشرح مستفيض، فهو من بين المؤلفين الذين تكفلوا بشرح كتبهم (المعري، الحريري...). فبالنظر إلى التفاوت بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، فإن حتمية الشرح كانت واردة في الماضي، كما هي اليوم، لا سيما عندما يتعلق الأمر بالأشعار والأسجاع. ومعلوم أنه في وقت مبكر صنفت كتب لوصف الأخطاء التي ترتكبها العامة، ثم صنفت كتب لعرض أخطاء الأدباء، كما في **درة الغواص في أوهام الخواص**. لكن وعلى الرغم من شكواهم مما لحق اللسان الرفيع من فساد، فإن علماء اللغة لم يكونوا على العموم يشُكّون لحظة في سيادة العربية وتفوقها، إلى أن جاء وقت تزعزعت فيه هذه الطمأنينة واضطربت تلك السكينة.

الارتباك واضح عند ابن منظور الذي ألف **لسان العرب** من أجل تدارك الخلل، «وذلك لما رأيته قد غلب، في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان». ليس في هذا ما يبعث على الاستغراب، ولكنه يضيف توا : «وتنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية، وتفاصحوا في غير اللغة العربية».

عن أية لغة أعجمية يتحدث ؟ بما أن ابن منظور كان يعيش في عصر المماليك، فالظاهر أنه يلمح إلى التركية، ويمكن أيضا أن نقول إنه يلمح إلى الفارسية التي حلت محل العربية في المناطق غير العربية[7]. على كل حال يرسم لوحة قاتمة وقيامية لوضع

6. تحدثت عن هذا بشيء من التفصيل في **الأدب والغرابة**.

7. انظر أندري ميكيل، **الأدب العربي**، ص. 84.

العربية في عصره، «حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعد لحنا مردودا، وصار النطق بالعربية من المعايب معدودا». والغريب أن هذا يحدث مع «أن الله سبحانه [...] شرف هذا اللسان العربي بالبيان على كل لسان، وكفاه شرفا أنه به نزل القرآن، وأنه لغة أهل الجنان». في هذا العالم المقلوب، لا يتهدد الخطر تفوق العربية فحسب، بل يطال حتى وجودها، وبما أن «عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية»، فإن الخطر سيتسرب لا محالة إلى الدين[8].

هل كانت الأمور كما يصورها ابن منظور، أم أنه خضع للشكوى الكلاسيكية : فيما مضى كان كل شيء على ما يرام ؟ ما يهمنا هنا هي الصورة التي يرسمها لنفسه عندما يطمح إلى إنقاذ لغة أهل الجنان من الغرق، ويسعى إلى «حفظ أصول هذه اللغة النبوية وضبط فضلها». الكارثة وشيكة الوقوع، ويجهد ابن منظور نفسه من أجل إعادة الأمور إلى نصابها وبث الحياة في العربية التي ابتعد عنها قومه وتنكروا لها. لكنه يشعر بالمرارة لأن لا أحد يهتم بمشروعه أو يأبه له، وكما حدث للأنبياء، يصادف الشك والارتياب ويصطدم بالسخرية والاستهزاء : «فجمعت هذا الكتاب في زمن أَهْلُه بغير لغته يفخرون، وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون، وسميته **لسان العرب**». إنه، والعبارة في محلها هنا، يسبح ضد التيار. الحاصل أن الطوفان غمر كل شيء، أو كاد يغمر كل شيء، لكن اللغة العربية نجت بلجوئها إلى قاموس، باعتصامها في الفلك الذي صنعه جمال الدين محمد بن منظور...

---

8. أمليت نص ابن منظور على بعض الطلبة دون ذكر اسم المؤلف، فاعتقدوا أنه من القرن العشرين، واقترحوا عدة أسماء لعلماء وكتاب مغاربة استنكروا هيمنة اللغة الأعجمية وتفانوا في الدفاع عن العربية !

صورة البخيل بطلا

«البخلاء لا يؤمنون بالبعث ؛
إن الحاضر كل شيء بالنسبة لهم».
بالزاك، **أوجيني غراندي**

في مقدمة **كتاب البخلاء**، يحيل الجاحظ إلى كتاب آخر له، لم يصلنا، **في تصنيف حِيَل لصوص النهار وفي تفصيل حيل سراق الليل**. هذه الإحالة ليست اعتباطية : إنها تدعونا إلى قراءة كتاب البخلاء كجرد لمناورات أنصار البخل، وهم قوم دوما يقظون محترسون، إلى درجة أنهم يعتبرون الآخرين لصوصا فعليين أو محتملين. ففي رسالة كتبها أحدهم (ابن التَّوْأَم)، نقرأ تحذيرا من «حيل لصوص النهار، وحيل سراق الليل، وحيل طراق البلدان، وحيل أصحاب الكيمياء، وحيل التجار في الأسواق والصناع في جميع الصناعات، وحيل أصحاب الحروب» ؛ ويضيف صاحب الرسالة أن هذه الحيل لا تبلغ مبلغ «حيل المستأكلين والمتكسبين».

يتبادر إلى الذهن أن الجاحظ ألف كتابه «ضد البخلاء» ؛ يبدو هذا طبيعيا، وهو بالضبط ما يعتقده جل من كتبوا عنه. فمن هو يا ترى القارئ الذي لا يصنف نفسه ضمن فئة الكرام ؟ من هو القارئ الذي لا يحتفظ في ذاكرته بنوادر ومسرحيات وأشعار تذم البخل وتصوره رذيلة مذمومة وعاهة منفرة شائنة ؟ أن يكتب الجاحظ عن البخلاء معناه أن يكتب ضدهم. ألا يروي عدة حكايات تسخر منهم وتحط من شأنهم ؟ ألا يشعر

بلذة قصوى أثناء عرضه لحساباتـهم القذرة ووصفه لخستهم ودناءتهم ؟

لو اقتصر مؤلف الجاحظ على هذا الجانب، لكانت فائدته ثانوية. صحيح أنه في المقدمة يهاجم البخلاء ويهجو سلوكهم، فيقول مثلا إن البخيل «لا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره وسوء أثره على أهله». إلا أنه لا يلبث أن يضيف أن البخيل يحتج «لذلك بالمعاني الشداد وبالألفاظ الحسان وجودة الاختصار وبتقريب المعنى وبسهولة المخرج وإصابة الموضع». بداية الكتاب، والحالة هذه، يكتنفها الإبهام والازدواجية : الاشمئزاز من البخلاء يصاحبه إعجاب بهم، وهجاء شحهم وتقتيرهم يرافقه امتداح فصاحتهم وبيانـهم، حتى ليخيل إلينا أن الجاحظ يعتبر البخل والبلاغة مترابطين لا انفصام لهما.

لكن من يتكلم في المقدمة ؟ المؤلف طبعا. بيد أن قراءة متأنية لها تبين أنه ليس وحده صاحب الكلام ؛ فالعديد من المقاطع منسوبة للقارئ، وأحيانا يكون من العسيـر الفصل بين الصوتين، أي التحقق من مصدر القول، الجاحظ أو قارئه، كما في المقطع التالي حيث نجد فيه حكما متناقضا على البخلاء : «وقلتَ : فبَيِّن لي ما الشيء الذي خبّل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار ونقض ذلك الاعتدال ؛ وما الشيء الذي له عاندوا الحقّ وخالفوا الأُمَم، وما هذا التركيب المتضادّ والمِزاج المتنافي، وما هذا الغَباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة ؛ وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح وأدرك به الجليل الغامض».

توجد لدى القارئ رغبة في العلم، شهية أو قابلية للمعرفة يغذيها إلمام سابق من جانبه بـ «التركيب المتضاد» الذي يميز البخلاء. ربما يعرف هذا القارئ أكثر مما يصرح به ويعلن عنه، وربما يستر معرفته بغطاء محتشم حيـي. ما هو مؤكد أن البخل ليس شيئا غريبا عنه، وليس قضية طريفة لا غير. إن شكا يخامره فيما يخص موقفه من البخل، وإلى هذا يشير الجاحظ : «وذكرتَ أنك إلى معرفة هذا الباب أحوج، وأن ذا المروءة إلى هذا العلم أفقر. وإنـي إن حَصَّنتُ من الذمّ عِرضك، بعد أن حصنت من اللصوص مالك، فقد بلغتُ لك ما لم يبلغه أب بار ولا أم رؤوم».

سمعة القارئ معرضة للخطر، والاطلاع على كتاب الجاحظ وحده كفيل بصيانتها والحفاظ عليها، كما أن الاطلاع على كتاب حيل اللصوص مكن القارئ نفسه من تحصين ماله والذود عنه. بعبارة أخرى، ليس القارئ في منجى من البخل، وإن ما حدا

بالجاحظ إلى تجشم مشقة تأليف الكتاب، هو مساعدته على محاربة هذا العيب والتغلب عليه. فلعل القارئ بخيل دون أن يعي ذلك تماما، ولعله لن يرتقي إلى الوعي الكامل بما يجول في نفسه إلا بعد أن يعمق معارفه ويقوم بدراسة مفصلة للبخل : «فإن نبّهك التصفّح [...] على عيب قد أغفلته، عرفت مكانه فاجتنبته، فإن كان عتيدا ظاهرا معروفا عندك نظرتَ، فإن كان احتمالك فاضلا على بخلك دمتَ على إطعامهم وعلى اكتساب المحبَّة بمؤاكلتهم. وإن كان اكتراثك غامرَ الاجتهاد، سترت نفسك وانفردت بطيِّبِ زادك، ودخلتَ مع الغِمار وعشت عيش المستورين».

ها هو القارئ مشدود بقوة إلى مادة الكتاب، ومدعو إلى استبطان واستكناه ما يجول في ذهنه من أجل كشف «العيب» المستور واستئصاله، أو -إن كان عاجزا عن ذلك- من أجل الاضطلاع به والإقرار به صراحة وبصفة نهائية. سيستخرج إذن من قراءة الكتاب منهاجا وبرنامجا للحياة، وسيكون شاكرا للجاحظ الذي أزاح الستار عن نزعاته العميقة وأتاح له التعرف على نفسه وسبر أغوارها، واكتشاف حقيقته الدفينة.

قد يقال : أين المشكل ؟ وما الذي يُزعج القارئ ويوجب كل هذه المناقشة ؟

نكتشف تدريجيا أن ما يقض مضجع القارئ هو إغراء الكرم، وفي الوقت نفسه الارتباك أمام ما يقتضيه ذلك من نفقات وتبعات. القارئ، ضمنيا، شخص ميسور ؛ بإمكانه أن يدعو الناس للطعام، أن يهيئ ولائم (يحتل الطعام الصدارة في الكتاب، وسنرى ارتباطه الوثيق بمسألة البخل) ؛ إلا أنه حائر مشتت الذهن، تتجاذبه نزعتان : الانكماش والبروز، الانزواء والظهور، الظل والنور. لا أحد يلزمه أن يكون سخيا ندي الكف، لا أحد يلزمه أن يطعم الناس بغية «اكتساب المحبة بمؤاكلتهم». بيد أنه إن دعاهم فإن أي تقصير وأية علامة للبخل تصدر منه، سيعرضانه لانتقاداتهم وسخريتهم اللاذعة ؛ وإن لم يدعهم، فسيحكم على نفسه بالعيش محجوبا مجهولا خاملا. وطالما لم يحسم الأمر، سيبقى متحيرا شقيا، أو كما يقول الجاحظ : «وإن كانت الحروب بينك وبين طِباعك سِجالا، وكانت أسبابكما أمثالا وأشكالا، أجبت الحزمَ إلى ترك التعرّض، وأجبت الاحتياط إلى رفض التكلّف، ورأيت أنّ من حصّل السلامة من الذمّ فقد غَنِم، وأن من آثر الثقة على التغرير فقد حَزُم».

❖❖❖❖

لكي ندرك جيدا المعضلة المشار إليها، لنتفحص حكاية، أو على الأصح منظرا أدهش الجاحظ كثيرا (ضمن الفصل المخصص للخرسانيين، المشهورين بالبخل) : «ورأيت أنا حـمَّارة منهم، زُهاء خمسين رَجُلا، يتغدَّون [...]، فلم أر من جميع الخمسينَ رجلَين يأكلان معا، وهم في ذلك متقاربون، يحدِّث بعضُهم بعضا. وهذا الذي رأيتُه منهم من غريب ما يتّفق للناس». ما هو وجه الغرابة في هذا المشهد ؟ ومن يشعر بها ؟ الجاحظ أكيدا، وكذلك القارئ الذي يتوجه إليه بالقول، وإلا لما اكتفى بإعلان الاندهاش، ولحرص على توضيحه وتعليله. لماذا لا يأكل الخرسانيون معا ؟ كيف يمكن للمرء أن يأكل وحده ؟ هذا ما يزعج الجاحظ. الحمّارة الخمسون كلهم من أصل خرساني، ويشتركون في المهنة واللغة والمرجعية الثقافية، بل هم أثناء غدائهم «متقاربون»، ومع ذلك فهم قطعيا منفصلون ومنعزلون لأنهم لا يتطاعمون، لا يشتركون في الأكل. ذهول الجاحظ يعطينا الانطباع بأنه يعتبرهم يفتقدون إلى الحس الجماعي الحق، وأنهم لم يتحرروا تـماما من الحيوانية ؛ إنهم نصف رجال ونصف بهائم. إنهم حقا يتكلمون، «يحدث بعضهم بعضا»، لكن إنسانيتهم لن تكتمل إلا إذا جعلوا طعامهم مشتركا فيما بينهم.

أما بالنسبة للحمّارة (الذين يراقبهم الجاحظ من الخارج، ومن بعيد)، فإن عدم المشاركة في الطعام يبدو شيئا طبيعيا ولا يحتاج بالتالي إلى تبرير. فهم لا يعيـرون أدنى اهتمام لنظر الجاحظ، ولعلهم لم ينـتبهوا إلى وجوده. وهو بدوره لم يعن له أن يسألهم عن علة سلوكهم ؛ على كل حال هم سائقو حمير ولا يخفى ما كان يكنه أدباء الماضي من احتقار للعامة.

لماذا يعتبر عدم التطاعم شيئا مذموما يستوجب اللوم ؟ وما علاقة هذا التصرف بالبخل (إذ من الواضح أن الجاحظ يشير إلى هذا عند وصفه لهذا المشهد[9]) ؟

في الفصل نفسه، نجد حكاية أخرى، بطلها هذه المرة أديب من الأدباء يقوم بالدفاع عن الأكل على انفراد. راوي الحكاية هو الشاعر أبو نواس : «كان معنا في السفينة

9. هل يخشى كل واحد من الحمَّارة أن تتم المؤاكلة على حسابه ؟ مباشرة قبل هذه الحكاية، يروي الجاحظ أن جماعة من الخرسانيين «ترافقوا في منزل، وصبروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم إنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبـى واحد منهم أن يعينهم، وأن يدخل في الغرم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفؤوه أطلقوا عينيه».

-ونحن نريد بغداد- رجل من أهل خراسان، وكان من عُقلائهم وفقهائهم. فكان يأكل وحده. فقلت له : لم تأكل وحدَك ؟ قال : ليس عليَّ في هذا الموضع مسألة : إنما المسألة على من أكَلَ معَ الجماعة، لأن ذلك هو التكلُّف. وأكلي وحْدي هو الأصل وأكلي مع غيري زيادة في الأصل». أبو نواس لا يفهم لماذا يأكل الفقيه الخرساني وحده، وهذا الأخير لا يفهم لماذا يصر أبو نواس على الأكل مع الجماعة. تعجبان يتقابلان، وقياسان يتقاطعان. الخرساني، بعد أن يلاحظ أن السؤال المطروح عليه ليس في محله، يضيف أن سلوكه ملائم لطبيعة الأشياء، بينما السلوك الذي يطالب به أبو نواس مناف للفطرة ويشكل بدعة وضلالة. لماذا يطلب منه التخلي عن الجِبلّة والسليقة، واعتماد تعاقد ومواضعة لا يرى أي سند لهما ؟ اللافت للنظر أن أبا نواس لم يرد على نصير **الطبيعة** بخطاب عن **الثقافة** (أو الأدب). هل فاجأه الخرساني بكلامه وأفحمه بحجته، أم هل يتكل على المستمع لحكايته لاستخراج القاعدة التي خرقها الخرساني ؟ كيفما كان الحال، فإن الأكل مع الجماعة، بالنسبة لأبي نواس والجاحظ، يعني الاشتراك والتضامن والإيثار، ويحدد درجة عالية في سلم الإنسانية[10].

قد يتيح لنا الفصل المتعلق بالحارِثي أن نفهم جيدا ما يقلق القارئ الذي يخاطبه الجاحظ : «قيل للحارثي بالأمس : والله إنك لتصنعُ الطعام فتجيدُه، وتعظم عليك النفقة وتكثر منه. وإنَّك لَتُغالي بالخبّاز والطبّاخ والشوّاء والخبّاص ثم أنتَ -مع هذا كُلِّه- لا تُشْهِدُه عَدُوّا لتَغُمَّه، ولا وليًّا فتسُرَّه، ولا جاهِلا لتُعَرِّفَه، ولا زائِرا لتُعَظِّمَه، ولا شاكِرا لتثبِّته». بتناوله الطعام وحيدا، يحرم الحارثي نفسه من حظوة وتأثير لا يستهان بهما، سواء لدى أصدقائه أو أعدائه ؛ فاستضافة الناس تكسب اعتبارا ونفوذا لا جدال فيهما، إذ يفيض الضيوف في الشكر والمدح. ينتج عن إطعام الناس خطاب تقريظي يستفيد منه المضيف لا محالة ؛ هذا على الأقل ما يحاول مخاطب الحارثي تبليغه له، لكن الحارثي يتصامم، ولتبرير سلوكه يتذرع بعادات الضيوف السيئة. فخلال عرض طويل (عوض الطعام يقدم خطابا !)، يقوم بإحصاء هذه العادات التي تجعل من الأكل مع الجماعة، الذي يقصد منه مبدئيا إظهار المجاملة والأدب، تجعل منه مشهدا حيوانيا مثيرا للتقزز. وهذا نموذج لضيف كريه : «كان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر [...]. ثم ما رأيته قط إلا وكأنه

---

10 . يعود الجاحظ إلى هذه المسألة في رسالة أبي العاص : «وكانوا يعيبون من يأكل وحده، وقالوا : ما أكل ابن عمر وحده قط، وقالوا : ما أكل الحسن وحده قط».

طالب ثأر، وشحشحان صاحب طائلة، وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور». لقد قيل إن الحارثي يهدف من خلال هذا الخطاب إلى إخفاء بخله ؛ ربما، ولكن لا ينبغي أن ننسى أن هذا الشخص يسرف في الإنفاق ولا يحرم نفسه من الطيبات. ثم إن الجاحظ ينقل كلامه دون تعليق، ولا يسمه بالبخل في الفصل المخصص له (وإن كان في مكان آخر يصنفه ضمن البخلاء). الخلاصة أن الحارثي قام باختيار جريء حاسم، وحرر نفسه من الحيرة التي تعذب «القارئ».



يمكن اعتبار **كتاب البخلاء** وليمة أو مأدبة كبرى تلتقي خلالها شخصيات من عدة طبقات ومشارب : مبذرون، بخلاء، أطباء، ولاة، لغويون، طفيليون، متكلمون... وخلالها تقدم أنواع عديدة من الطعام. أغلب مشاهد الكتاب تمت بصلة، كما أشرت إلى ذلك من قبل، إلى الطبخ والتغذية، إلى الأكل الذي يتم في إطار حميمي خاص أو في سياق من الأبهة والبذخ[11]. هذا التنوع في الأطعمة المقدمة للضيوف يقابله تنوع في المواضيع التي يطرقها الجاحظ. كل شيء مهيؤ لإرضاء شهية القارئ : «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء : تبين حُجَّة طريفة، أو تعرّف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مِلِلت الجد». القارئ مدعو إذن إلى وليمة ممتعة والجاحظ يعده بأنه لن يشعر بالملل، فهو على ميعاد مع البشاشة والبهجة لأن الكتاب يمزج الجد بالهزل.

مباشرة بعد أن يعلن في المقدمة التنوع الذي يميز الكتاب، يخوض الجاحظ في عرض مطول يقوم خلاله بمدح الدموع وذمها، ثم بمدح الضحك وذمه أيضا. وذريعته أن الكتاب يجمع بين اللهو والجد، وفي هذا الصدد يمكن سرد العديد من المقاطع في مؤلفاته تظهر فيها خشيته العنيفة من أن يمل القارئ. تنوع المواد واختلاف وجهات النظر والاستطراد ومخاطبة القارئ والسعي إلى إشراكه بل إلى استفزازه وتوريطه، كلها وسائل لدفع وإبعاد الملل، عدو القراءة[12]. إلا أن الخاصية الكبرى للجاحظ هي ما لاحظه

11 . إذا تنبهنا لهذه النقطة، فإن الفصل الأخير من الكتاب، المكرس لـ «علم العرب في الطعام»، يبدو من صميم الموضوع، وليس استطرادا كما اعتقد البعض.

12 . هذا ما يسمى بالإحماض. «يقال حمضت الإبل، فهي حامضة إذا كانت ترعى الخلة، وهو من النبت ما كان حلوا، ثـم صارت إلى الحمض ترعاه، وهو ما كان من النبت مالحا أو حامضا [...]. وفي حديث ابن عباس : كان يقول إذا أفاض من عنده في الحديث بعد القرآن والتفسير : أحمضوا، وذلك لما خاف

معاصره ابن قتيبة، لائما إياه عليها، أقصد نزعته إلى قول الشيء وضده. إن مدح الدموع وهجوها، وكذلك الضحك، لمثال على ذلك[13]. ينبغي أن لا ننسى هذه الخاصية عندما نتناول بالدرس **كتاب البخلاء** الذي يجمع بين مدح البخل وذمه في آن.

دائما في المقدمة، يحيل الجاحظ إلى مؤلف آخر له، كتاب المسائل، الذي تفحص فيه حجج من يدعو إلى «نفي الغيرة»، وعلة آخر «في إلحاق الكذب بمرتبة الصدق، وفي حط الصدق إلى موضع الكذب»، ومذهب ثالث «في تفضيل النسيان على كثير من الذكر»، وكلها آراء تتعارض مع الآراء الشائعة المسلم بها. ليس من الهين معرفة السبب الذي من أجله ذكر الجاحظ هذه الآراء، ومن العبث أن نفسرها بنزعته إلى الاستطراد. إلا أن إمعان النظر في المقدمة يظهر لنا أن هذه المفارقات ترد في سياق يعلن فيه أن البخلاء يحتجون «لما أجمَعَت الأمة على تقبيحه [...] وتهجينه»، إضافة إلى كونهم «زهدوا في الحمد وقل احتفالهم بالذم». نلمح بالتالي الصلة بين المفارقات المعروضة في كتاب المسائل والمفارقة التي بني عليها كتاب البخلاء : نظرة غير عادية إلى الأشياء، إلى العلاقات الإنسانية، إلى العالم.

إذا كانت المقدمة ملتبسة، بصوتين (الخطاب موزع بالتساوي بين المؤلف والقارئ)، فما هو الحال بالنسبة لباقي الكتاب ؟ نجد فيه حكايات، قصيرة عموما، كما نجد فيه خطابات، وجيزة أو مسهبة، منسوبة إلى عدد من البخلاء. أما كلام الجاحظ المباشر، فحصته محدودة، إذ في أغلب الأحيان يسند (**يعطي**) الكلام للبخلاء، يضعه على ألسنتهم، كما يضعه على لسان القارئ. إنه لا يحتكر الكلام ولا يستأثر به، فهو ليس جشعا شرها كما هو حال بعض الأكلة الذين يصفهم. مرة أخرى يتأكد لنا أن الكتاب مأدبة القصد منها توزيع الطعام والكلام بالتساوي بين المدعوين[14].

كرم الجاحظ يظهر إذن بصفة خفية ؛ فهو صاحب الكلام الذي ينسبه للبخلاء، يمنحه لهم ويضعه على ألسنتهم بسخاء. هذا يعني أنه يتماثل معهم، يتكلم لغتهم ويتبنى،

عليهم الملال أحب أن يريحهم فأمرهم بالإحماض بالأخذ في ملح الكلام والحكايات» (**لسان العرب**). وإلى هذا يشير الجاحظ في مقطع من **البخلاء** : «كان أبو نواس يرتعي على خوان إسماعيل بن نيبخت، كما ترتعي الإبل في الحمض بعد طول الخلة».

13. راجع أيضا الفصل المتعلق بتمام بن جعفر.

14. عن العلاقة بين الأدب والمأدبة، انظر دراسة ميشيل جاني، **أطعمة وكلمات، الولائم وأحاديث المائدة في عصر النهضة.**

على الأقل بصفة مؤقتة، أسلوبهم وطريقتهم ووجهة نظرهم. وهذا ما حدا ببعض القراء إلى اتهامه بالبخل، فقالوا إن براعته في وصف الشح والتقتير لدليل على أنه كان شحيحا مقترا. وهكذا نصل إلى هذه النتيجة العجيبة : الجاحظ يتهم قارئه بالبخل، وهو بدوره يُعتبَر بخيلا من طرف قرائه.

لكن المسألة ليست بهذه البساطة، ذلك أن الجاحظ يسند الكلام أيضا لأنصار الكرم. نجد في الكتاب، من بدايته إلى نهايته، نقاشا واسعا تصطدم خلاله وجهة نظر أنصار البخل بوجهة نظر خصومهم. على العموم لا يبادر البخلاء إلى الجدال، فهم في موقف دفاعي، ولا يتكلمون إلا عندما يُلامون أو يستفزون. إلا أننا عندما نتأمل فصول الكتاب ونحصي كلامهم، نلاحظ أن خطابهم أغزر وأرحب من خطاب مناوئيهم، سواء أتعلق الأمر بخطابهم الشفوي - ما يقومون به من تفنيد ودحض لآراء الخصوم وتأنيب لهم، وما يقدمونه من مواعظ ووصايا ونصائح لأشياعهم[15] -، أم بخطابهم المكتوب - ثلاث رسائل لبخلاء مشهورين، سهل بن هارون، الكِندي، ابن التوأم، مقابل رسالة واحدة لنصير للكرم، أبي العاص. وبداهة يخلق هذا اختلالا لصالح البخل.

ليس البخيل الجاحظي شحيحا بكلامه، فهو ينفقه بسخاء ويلقي بالمجان دروسا في الاقتصاد ويعلم مبادئ تنمية المال وتـثميره. ثم إن صحبته مرغوب فيها لأنه «يتغلغل عند الاحتجاج [...] إلى الغايات البعيدة والمعاني اللطيفة». وفي الواقع فإن كل بخيل جاحظي يتميز بمزاج خاص، بطبع قد يكون غاية في التعقيد. فهذا أحمد بن الخاركي كان «بخيلا، وكان نفاجا[16]. وهذا أغيظ ما يكون». وهذا أبو سعيد المدائني كان «مع بخله، أشدَّ الناس نفسا وأحماهم أنفا»، وقد غضب يوما فمزق صكا بقيمة ألف دينار... إن تقلبات وتغيرات مفاجئة من هذا النوع ليست بالنادرة. ذلك أن إغراء البخل قد يطمسه أحيانا إغراء الكرم، بل التبذير. فهذا بخيل يشق قميصه عندما يشرب النبيذ أو يسمع المغني، وهذا آخر «ينفق على مائدته وفاكهته ألف درهم في كل يوم، وعنده في كل يوم عرس»، وثالث بخيل على الطعام سخي بالدراهم، ورابع «غلب عليه حب القيان، واستهتر بالخصيان». كل هذا يؤدي إلى المفارقة التالية : بخلاء يقيمون الولائم الفاخرة،

15. راجع على الخصوص خطابات الثَّوري وابن المؤمل وخالد بن يزيد (هذه الشخصية الأخيرة فريدة من نوعها ولا يمكن مقارنتها إلا بشخصية فاوست).

16. أي صاحب فخر وكِبر.

بينما خصومهم الذين يسخرون من بخلهم يحبون «أن يدعوهم الناس، ولا يدعوا الناس». إننا أمام صورة لعالم مقلوب : بخلاء أسخياء مسرفون، وأنصار للكرم أشحاء جشعون. البخل يكتشف عند من يغض من شأن البخل، والسخاء يشاهد في سلوك من ينـتقص السخاء.



إذا كان الخطاب الجدالي، إجمالا، من نصيب البخلاء، فإن الحكايات يرويها في الغالب رواة من طبقة الكرام (أو هكذا يعتقدون) لمستمعين يقاسمونهم وجهة نظرهم. هناك لذة أكيدة يشعر بها من يروي حكايات البخل أو يستمع إليها، حكايات تهدف إلى إثارة الضحك وتلقين السخاء بصفة ضمنية.

بيد أن كتاب الجاحظ يشتمل أيضا على حكايات عن البخلاء يرويها رواة بخلاء لمستمعين بخلاء. أبو سعيد المدائني «كانت له حَلقة يقعد فيها أصحاب العِينة والبخلاء الذين يتذاكرون الإصلاح». وكذلك المسجديون، وهم «ممن يَنْتَحل الاقتصاد في النفقة، والتثمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكالحِلف الذي يجمع على التناصر. وكانوا إذا التقَوا في حِلَقِهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارَسوه، التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره». السرد مصدر للمتعة والمعرفة، ينقل إليهم مآثر بخلاء فاقوا غيرهم بفضل تقشفهم وقهرهم لشهوات النفس وإذلالهم للجسد، بخلاء صاروا أبطالا، بل صاروا من الصالحين حسب المعجبين بهم، أو كما قال بعضهم : «لا تعلم أنك من المسرِفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين». وإلى جانب النماذج المعاصرة، يستشهد بخلاء الجاحظ كثيرا بعمر بن الخطاب والحسن البصري. بهذا المعنى يعتبر البخل عند أصحابه نوعا من الزهد والنسك، وصراعا عنيفا ضد النفس الأمارة بالسوء، التي لها «عند كل طارف نزوة [...]، فإنك متى رددتها ارتدت، ومتى ردعتها ارتدعت. والنفس عزوف، ونفور ألوف، وما حملتها احتملت وإن أهملتها فسدت».

بقدر ما يحب البخيل الحكايات التي تحث على البخل، بقدر ما يرتاب من الحكايات التي تحرض على الجود وتشيد بفضائل شخصيات مشهورة بالكرم : «دَعْنِي من حكايات المستأكلين ورُقى الخادِعين [...]، ودعني مما لا نراه إلا في الأشعار المتكلفة والأخبار المولدة والكتب الموضوعة». ازدراء البخلاء لهذا الصنف من

الحكايات لا يعادله إلا احتقارهم للشعر، بدءا بالشعر الجاهلي الذي يمجد ويفخم الإنفاق المفرط قصد المباهاة (أو «البوتلاتش» كما يسميه البعض)[17]. فالنموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يُطعِم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تحطيم المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشرب[18]. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه.

من عدة جوانب، يمكن أن نعتبر كتاب الجاحظ موجها ضد «البوتلاتش»، ضد ثقافة الهبة المفنية للمال، ضد القيم التي ينقلها الشعر الجاهلي ويحث عليها. يبدو «البوتلاتش» حينئذ سلوكا أخرق، عملا في غير موضعه، عملا قد يكون له ما يبرره، عند الاقتضاء، في مجموعة قديمة، في تنظيم عشيري، ولكنه غير لائق إطلاقا في مراكز حضارية كبرى كالبصرة حيث يتجاور أفراد من مختلف الأصول والثقافات، وحيث ينعدم الإجماع حول القيم. لقد تغير الزمن، والفضاء بدوره تبدل : فالبيداء التي يصفها الشعر، معوضة، في **كتاب البخلاء**، بالحيز المدني الحضري، مع مشاهد داخلية (دور، قصور، مساجد) ومشاهد خارجية (أزقة، دكاكين، أسواق، أنهار، سفن). والعرق و الأصل، رغم أهميتهما، لم يعد لهما دور أساسي. في السياق الحضري الجديد، المتعدد الأجناس، والمتميز بشيوع الكتابة وبالأهمية القصوى التي يكتسيها المكتوب، صار الفرد يعي أن العشيرة والنسب لا يسعفانه كثيرا، وأن عليه أن يعتمد قبل كل شيء على جدارته الشخصية[19]. فإذا كان بخلاء الجاحظ متشائمين، وهم الذين «وفروا نصيب الخوف وبخسوا نصيب الرجاء»، كما يلاحظ خصومهم، فلأنهم مقتنعون أن لا شيء يرجى من الغير[20]، وأن الغنى هو الميزة الوحيدة التي يمكنهم الاعتزاز بها.

---

17. للإلمام بهذه الظاهرة، انظر مارسيل مُوص، «دراسة حول العطاء»، ضمن كتابه **سوسيولوجيا وأنتروبولوجيا**.

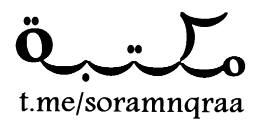
18. أندراس هامُوري، **عن فن الأدب العربي القروسطوي**، ص. 11.

19. عن هذه النقطة، وبصفة عامة عن مسألة الهِبة في الثقافة العربية، انظر نعيمة بنعبد العالي، **الهبة وتقويض الاقتصاد**.

20. يقول أحد خصومهم : «وإنما صارت الآفاتُ إلى أموال البُخلاء أسرع، والجوائحُ عليهم أكلب، لأنّهم أقلُّ توكُّلا وأسوأ بالله ظنّا .]...[واعتلال البخيل بالحِدثان، وسوء الظنّ بتقلّب الزمان، إنما هو كِناية عن سُوء الظنِّ بخالق الحِدثان، وبالذي يُحدِث الأزمان وأهلَ الزمان».

إلا أنه رغم التحول الذي طرأ على الحياة الاجتماعية، فإن ثقافة «البوتلاتـش» لا تفقد سحرها وفتنتها، وتستمر في التأثير على الأذهان، عن طريق الأمثال والأقوال المأثورة، وعلى الخصوص عن طريق الشعر. فالشعراء، وهم قوم بودهم «أن الناس كلهم قد جاوزوا حدَّ المسرفين إلى حدود المجانين»، هم أشد أعداء البخلاء، وهؤلاء يتصدون لهجوماتهم وينعتونهم بالشحاذين والطفيليين : «فاحذَرْ رُقاهم وما نَصَبوا لك من الشُّرك، واحرُس نِعمتك وما دسُّوا لها من الدواهي. واعمَل على أن سِحرهم يسترِق الذهن ويختَطِف البَصر». الجدير بالملاحظة أن بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يتعاطون النثر والنثر فقط. إن تبخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلاء شأن النثر. وبما أن الشعر مرادف للكذب (لأنه يغر ويخدع ويفتن)، فإن النثر مرادف للصدق. أي نثر ؟ النثر المؤسس على العقل والاستدلال والمبني على الحجة والبرهان. إن البخلاء أهل جدال، والشكل الذي يفضلونه هو الرسالة، الرسالة التي لم تعد في السياق الجديد مقصورة على الدوائر الرسمية، والتي أخذت شيئا فشيئا تزيح الشعر لتحل محله.

الـرقـيب



لم يخطر ببالي أن **طوق الحمامة** يمكن أن يقرأ بريبة وحذر إلا عندما اطلعت عليه مؤخرا بتحقيق الطاهر أحمد مكي الذي صرح أنه كاد أن يهمل فقرات منه[21]. ماذا كان يخشى يا ترى ؟ ما هي المقاطع التي من المحتمل أن تستفز القارئ، أو صنفا من القراء، وتـثير لديهم نوعا من النفور، وربما تدفعهم إلى رفض **الطوق** برمته ؟ وبأي مقياس يمكن اكتشافها وعزلها ؟ ومن سيفعل ذلك ؟ حاصل الكلام أن قراءتي، بعد تحذير المحقق، لم تعد بريئة، صرت ألعب دور الرقيب أو المتلصص، أتصفح **الطوق** بهدف اكتشاف ما فيه من مقاطع مشبوهة، ولا يخفى ما في هذا التصرف من خجل ووجل. صرت أقرأ الكتاب كما أفترض أن آخرين سيقرؤونه (لكن من هم هؤلاء ؟)، صرت، في

21. «وأشهد أنني وقفت أكثر من مرة أمام بعض الحقائق، وبعض الفقرات، كان فيها ابن حزم، كعادته، جريئا صريحا، مرتفع الصوت، لا يكني ولا يلمح ولا يشير، وإنما يعالج قضاياه مفكرا دارسا، لا يتأثم ولا يتردد، وهممت أن أدع هذه الفقرات، ومع شيء من الفكر والتأمل، رأيت ذلك جرما، لا في حق النص فحسب، وإنما في حق التراث العربي، وفي حق أجيالنا الصاعدة في أن تعرف كل شيء». وسعيا من المحقق إلى تبرير ما كتب ابن حزم، وتبرير نشر الكتاب كاملا، يضيف : «إن ما يرتضيه ابن حزم [...] وما يقبله ذوق المسلمين في قرطبة الزاهرة، عاصمة الأندلس أيام الخلافة، وما بعدها، في القرن العاشر الميلادي وما تلاه، ليس تدينا ولا ورعا ولا تطورا ولا محافظة أن ترفضه قاهرة القرن العشرين، ورائدة النهضة في العالمين العربي والإسلامي، ومن هنا أبقيت النص على حاله كاملا». (**طوق الحمامة**، ص. 10).

الواقع، أقرأ كتابا آخر.

هل يختلف القارئ العربي اليوم في القاهرة، مثلا، عن القارئ في قرطبة خلال القرن الخامس الهجري ؟ إذا أخذنا بهذا الرأي، ينبغي أن نضيف أن الكتابة بدورها تغيرت، لأن القراءة والكتابة مترابطتان. ولكن هل تغيرت الكتابة حقا ؟ ألم يكن ابن حزم متخوفا من ردود فعل القراء، تماما كما يتخوف محقق كتابه اليوم ؟ أليس الكتاب بكامله موضع ريبة ؟ أليست مسألة الرقابة موضوعه الأساس ؟

لم تصلنا رسالة **طوق الحمامة** إلا عبر مخطوطة فريدة أنجزت ثلاثة قرون بعد وفاة ابن حزم. غير أن ما يثير الانتباه أكثر أن ناسخ الرسالة صرح أنه قام بـ «حذف أكثر أشعارها، وإبقاء العيون منها، تحسينا لها، وإظهارا لمحاسنها، وتصغيرا لحجمها، وتسهيلا لوجدان المعاني الغريبة من لفظها». قد لا يكون هذا البتر المتعمد مدعاة للأسف الشديد بالنسبة للأذهان الكسولة التي غالبا ما تقفز على الأشعار المصاحبة للنصوص النثرية. لكن من يلغي الأشعار («أكثر أشعارها») قد لا يكتفي بذلك، ولهذا فإن الارتياب وارد بأن الناسخ قد يكون حذف أيضا أخبارا وأقوالا وأفكارا لا تلائم ذوقه أو اعتبرها جريئة مزعجة. ما هو مؤكد أن الكتاب الذي نقرأه اليوم ليس هو الكتاب الذي ألف في الأصل.

كان ابن حزم واعيا بجدة عمله ويرى أن ما قام به يختلف عن قصص الحب كما جاءت عند من سبقوه، قصص يتحدث عنها باحتقار : «دعني من أخبار الأعراب والمتقدمين، فسبيلهم غير سبيلنا». يتميز العشق الذي يصفه عن عشق سكان البيداء، فإطاره مدينة قرطبة، بأحيائها وأزقتها وجسورها وبيوتها ومتاجرها. ومع أن ابن حزم يخضع في أشعاره للأسلوب التقليدي ويحترم أنساقه، فإنه يتحفظ من المبالغات والمغالاة الواردة في شعر النسيب، ويتضايق من المقاطع التي تصور العاشق نحيلا منقطعا عن الغذاء والنوم : «وإنما اقتصرت في رسالتي على الحقائق المعلومة، التي لا يمكن وجود سواها أصلا».

يحدد كل فصل من فصول **الطوق** الثلاثين جانبا من جوانب الحب ؛ وإضافة إلى تأملات وملاحظات عامة، يقدم ابن حزم حكايات توضح مراده، وأيضا أشعارا من تأليفه. وربما يمكن الجزم أن أصالته لا تتجلى لأول وهلة في ما ذكر من أبيات شعرية (أعترف أنني قفزت على البعض منها، مستأنفا ما قام به ناسخ الكتاب)، وإنما فيما يعرض من أخبار

أو قصص. هذه القصص مروية من قبل رجال ونساء، وإن كانت حصة النساء أقل نسبيا. وأحيانا تتشكل من ذكريات خاصة بالمؤلف الذي يبث بعض أسراره، كأن يعلن أن أول امرأة أحبها كانت شقراء، وأنه من ذلك الوقت لم يستحسن سوداء الشعر. وقد يرتاب القارئ فيذهب بخياله بعيدا ويعتقد أن ابن حزم نسب بعض تجاربه إلى أشخاص آخرين...

لنتأمل مثلا هذه الحكاية التي وقع اختياري عليها، لسبب أو لآخر، والتي تدور حول بوح بالحب: «وإني لأعرف جارية اشتد وجدها بفتى من أبناء الرؤساء، وهو لا علم عنده، وكثر غمها، وطال أسفها، إلى أن ضنيت بحبه، وهو بغرارة الصبى لا يشعر. ويمنعها من إبداء أمرها إليه الحياء منه، لأنها كانت بكرا بخاتمها، مع الإجلال له عن الهجوم عليه بما لا تدري لعله لا يوافقه. فلما تمادى الأمر، وكانا إلفين في النشأة، شكت ذلك إلى امرأة جزلة الرأي، كانت تثق بها لتوليها تربيتها، فقالت لها: عرضي له بالشعر. ففعلت المرة بعد المرة وهو لا يأبه في كل هذا. ولقد كان لقنا ذكيا لم يظن ذلك فيميل إلى تنتيش الكلام بوهمه، إلى أن عيل صبرها، وضاق صدرها، ولم تمسك نفسها في قعدة كانت لها معه في بعض الليالي منفردين، ولقد كان يعلم الله عفيفا متصاونا بعيدا عن المعاصي، فلما حان قيامها عنه بدرت إليه فقبلته في فمه، ثم ولت في ذلك الحين ولم تكلمه بكلمة [...] فبهت وسقط في يده، وفت في عضده [...] فما غمض تلك الليلة عينا، وكان هذا بدء الحب بينهما دهرا.

لم تستطع الجارية أن تتحمل وحدها ثقل سرها، وعندما تعذر عليها أن تفاتح الفتى الذي شغفت به، لجأت إلى المرأة التي تقوم بدور الأم والنجية (تؤكد هذه القصة فكرة أثيرة على ابن حزم، وهي التواطؤ الوثيق بين النساء فيما يتعلق بشؤون الحب[22]). لم تحاول هذه المرأة الخبيرة بأمور الإغراء أن تثبط همتها، بل أشارت عليها بإنشاد بعض الشعر للفتى، علما بأن الشعر، حسب ابن حزم، وسيلة غير مباشرة للبوح بالهوى. لكن الفتى لم يفطن إلى كنه إشاراتها وظل شديد الصمم ولم يستجب للنداء الموجه إليه. لم يفلح الأدب في إغوائه، فعلى الرغم من كونه «لقنا ذكيا»، فإنه كان «بغرارة الصبى».

بسلوكها الجريء، انتهكت الفتاة قاعدة يلمح إليها النص دون أن يذكرها بوضوح،

22. «وما رأيت الإسعاد أكثر منه في النساء، فعندهن من المحافظة على هذا الشأن، والتواصي بكتمانه، والتواطؤ على طيه إذا اطلعن عليه، ما ليس عند الرجال، وما رأيت امرأة كشفت سر متحابين إلا وهي عند النساء ممقوتة مستثقلة، مرمية عن قوس واحدة».

وهي أن مبادرة البوح بالحب تعود إلى الرجل، لا إلى المرأة، وهو ما أعلنه صراحة ابن رشيق، صاحب **العمدة** : «العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهنا دليل كرم النحيزة في العرب وغيرتـها على الحرم». سلكت الفتاة (التي يصفها ابن حزم بالجارية) سلوك نساء العجم، إلا أنها لم تكتف بالكلام، بإنشاد أبيات من الشعر، بل ذهبت أبعد من ذلك فقبلت الفتى، منتهكة بفعلها هذا قاعدة ثانية : مبادرة القبلة تعود إلى الرجل، وإلى الرجل وحده. أن تغتصب المرأة حقا معترفا به للرجل شيء فاضح، أن يتقدم الأنثوي على الذكوري، هذا يحيل إلى عالم مقلوب يرتبك فيه الدور المخول لكلا الجنسين. لا شك أن هذا النيل من الامتياز الرجولي كان سيرعب ابن رشيق الذي لم يكن ليفترض، مع احتقاره للمرأة غير العربية، أنها قادرة على أخذ مبادرة قبلة مجنونة.

ليس تصرف الفتاة من وحي المرأة التي تأتمنها على أسرارها، ولا يستند من جهة أخرى على نموذج أدبي، على شعر أو كتاب من الكتب[23]. إنه اندفاع مفاجئ، نزوة نتيجتها غير محققة وغير محمودة العواقب، مجازفة ورهان ربحته بأعجوبة. ظل الفتى أصم عندما أنشدته الشعر، ولكنه ارتخى واستسلم عندما قبلته، قبلة أيقظته إلى الهوى وكشفت له ما كان يكبته ويكبحه. إنها والحالة هذه قصة وحشية عنيفة، ولم يفت ابن حزم أن يقول في خاتمتها : «إن هذا لمن مصائد إبليس، ودواعي الهوى التي لا يقف لها أحد، إلا من عصمه الله عز وجل» (لا شك أن ابن حزم يلمح هنا إلى قصة يوسف).

تخيم ظلال الرقابة على **الطوق**، بدءا بالرقابة الذاتية، ذلك أن ما كتب ابن حزم يختلف عما كان بالإمكان أن يكتبه ؛ يؤكد أن هناك أشياء لا يود أو لا يستطيع قولها، وأنه أخفى قسما مما يعرفه عن الحب فلم يدون كل ما يعلم. ما مصدر علمه ؟ الفضاء المغلق للحريم. النساء

---

23. هل في التقاليد الشعرية أو السردية ما يوازي ما قامت به هذه الجارية ؟ لا يحضرني في هذا السياق إلا مثالان. الأول في قصة لانـتشلُوتُو الذي قبلته الملكة جِينيـيفرا، ولكن بإيعاز من جاليُوتُو، صديق لانتشلوتو، مما يحفظ الامتياز الرجولي. أما المثال الثاني، وهو مشهور أكثر، فنجده في النشيد الخامس لجحيم دانتي حيث نقرأ أن باولُو وفرنتـشِيسكا اكتشفا حبهما أثناء قراءة قصة لانتشلوتو بالضبط ؛ غير أن باولو هو الذي يبادر بالقبلة، كما تروي ذلك فرنتشيسكا لدانتي :

«كنا ذات يوم نقرأ للمتعة، عن لانشلوتو، وكيف تَيَّمَه الحب : وكنا وحيدَين، لا يخامرنا شك.
جعلت تلك القراءة عيوننا تتلاقى مرات عديدة، وأشحبت لون وجهينا ؛ ولكن كان أمرا واحدا ذلك الذي غَلَبَنا.
حينما قرأنا أن البسمة المُرتقبة، قد قبّلها مثل ذلك العاشق، هـذا الذي لن ينفصل عني أبدا
قبل فمي، وهو يرتجف كله. كان الكتاب وكاتبه هما جاليوتو : ولم نقرأ فيه ذلك اليوم مزيدا».

فعلا كشفن له أسرار الحب، لقد تربى في أحضانهن وظل حتى سن البلوغ في جوارهن ومحيطهن : «ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري، لأني ربيت في حجورهن، ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن، ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشباب، وحين تفيل وجهي. وهن علمنني القرآن، وروينني كثيرا من الأشعار، ودربنني في الخط. ولم يكن وكدي، وإعمال ذهني مذ أول فهمي، وأنا في سن الطفولة جدا، إلا تعرف أسبابهن، والبحث عن أخبارهن، وتحصيل ذلك». تلقى ابن حزم تكوينا مزدوجا ؛ الأول، أنـثوي، خلال الطفولة ويتضمن ثلاث مواد : القرآن والشعر وأسرار الحب ؛ والثاني، ذكوري، ابتداء من سن البلوغ ويشتمل على مواد من بينها علم الكلام الذي برع فيه.

الطوق كان سيختلف لا محالة لو دون ابن حزم كل ما تعلم من النساء[24]. إنه كتاب مشدود إلى فصول وفقرات لم تكتب، إلى أسرار نسائية لم تكشف. زد على ذلك أن المحب، كما يجيء وصفه، يميل إلى الصمت والانطواء على النفس، لأنه محاط بأشخاص يراقبونه ويرصدون كل إشارة أو علامة تنم عن مشاعره، ويخشى على الخصوص ثلاثة أنماط من المعارضين : العاذل، الرقيب، الواشي. هكذا يرتبط الحب بضرورة الكتمان والخداع، كما يرتبط بالشعور بالذنب. وينطبق هذا أيضا على الكتابة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وإلا كيف نفسر أن ابن حزم يقدم كتابه وكأنه صادر عن صديق طلب منه إنشاءه ؟ قد يكون هذا مطابقا للحقيقة، وقد يكون تقليدا اتبعه المؤلف، تقليدا نجده، بشكل أو بآخر، في افتتاحيات أغلب الكتب القديمة. وإذا كان الافتراض الأول صحيحا، فهذا يعني أن ابن حزم استجاب لحث وإغراء خارجيين، وأنه لم يأخذ مبادرة تأليف **الطوق**. تصادفنا مرة أخرى مسألة المبادرة : امتثل المؤلف لرغبة صديقه، كما أذعن الفتى لرغبة الجارية عندما قبلته. ويتملكنا الانطباع أن ابن حزم يسعى إلى تحميل هذا الصديق مسؤولية تدوين الكتاب، أو على الأقل يسعى إلى تخفيف دوره الشخصي عندما يوحي أنه كتب على الرغم منه وتحت الضغط، ضغط ودي بالتأكيد، مماثل للضغط العاطفي الذي خضع له الفتى.

يخشى ابن حزم من إنكار بعض قرائه : «وأنا أعلم أنه سينكر علي بعض المتعصبين على تأليفي لمثل هذا». ومن أجل صد الهجوم المحتمل، يرى نفسه ملزما بأن يعلن أنه

24. «فلم أزل باحثا عن أخبارهن، كاشفا عن أسرارهن، وكن قد أنسن مني بكتمان، فكن يطلعنني على غوامض أمورهن، ولولا أن أكون منبها على عورات يستعاذ بالله منها، لأوردت من تنبههن في الشر، ومكرهن فيه، عجائب تذهل الألباب».

لم يرتكب أبدا أعمالا دنيئة : «وإني أقسم بالله أجل الأقسام أني ما حللت مئزري على فرج حرام قط». يشعر بعين الرقيب تحدق به من كل جانب، وهذا يؤكد أن الحب والكتابة، كما يصورهما، شيء واحد، كلاهما يثير الريبة. وفي معرض هذا القول، لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن صوت ابن حزم، الحر الطليق، يتحول فجأة في الفصلين الأخيرين، فيتخذ نبرة متشددة صارمة. فما أبعدنا عن الفصل الذي يقول فيه : «ولقد وطئت بساط الخلفاء، وشاهدت محاضر الملوك، فما رأيت هيبة تعادل هيبة محب لمحبوبه، ورأيت تمكن المتغلبين على الرؤساء، وتحكم الوزراء، وانبساط مدبري الدول، فما رأيت أشد تبجحا، ولا أعظم سرورا بما هو فيه من محب أيقن أن قلب محبوبه عنده، ووثق بميله إليه، وصحة مودته له». فكأن ابن حزم وصل، عند نهاية كتابه، المتسمة بالقلق والكآبة، إلى طريق مسدود، كما حصل لرجل وصفه، «اجتاز يوما [...] في زقاق لا ينفذ، فدخل فيه فـرأى في أقصـاه جارية واقفـة مكشوفـة الوجه، فقالت له : يا هذا، إن الدرب لا ينفذ».

الـدهـر

كان المعتمد بن عباد أعظم أمراء الأندلس وفي ذروة عزه عندما انهار أمام المرابطين. لم تكن نتيجة الحرب لصالحه، فضاع منه كل شيء وصار ملكا متسولا. الارتسام العام -عند جل من درسوه- أن عزله عن الـملك، رغم شناعته، كان فيه حظه : فقد ملكا، وبالمقابل ربح مكانا مرموقا في ذاكرة معاصريه ومن جاء بعدهم.

عند الحديث عنه، يتجه التفكير حتما إلى أبيه، المُعْتَضِد، الذي وطد حكم سلالة بني عباد. كانت حروب المعتضد مكللة بالنجاح، «كل هذا وهو قاعد فوق أريكته، منفذ للعظائم من جوف قصره»، كما يقول لسان الدين بن الخطيب في **أعمال الأعلام**. وكان أيضا، كما هو متوقع، كريما سخيا، يحيط به الشعراء، ولم يكن يستنكف من نظم بعض الأبيات إذا لزم الحال. ورغم أن المؤرخين يثنون على حزمه وقوة إرادته، فإنهم يستنكرون ضراوته وشراسته، دون أن يجرؤوا على الاسترسال في الموضوع. قسوته لم تكن تراعـي حتى أسرته ؛ ألم يقتل بيده أحد أبنائه ؟ وكما يقول الداني الشاعر بحياء، «حكي عنه من أوصاف التجبّـر ما ينبغي أن تصانَ عنه الأسماع». ومع ما ارتكبه من أفعال شنيعة، ومع أن قصته مرعبة تـتعذر روايتها بالكامل، فإن الحظ ظل دوما يبتسم له، فتوفي وهو في قمة مجده.

أكيد أن المعتمد بن عباد لم يكن يرغب أن يكون بطل قصة مؤثرة تستدر الدموع ؛ ما كان يتطلع إليه هو أن تذكره الأجيال القادمة كملك أدام عمل أبيه الباهر، ملك لا يشق له

غبار، ندي الكف، قبلة الشعراء، وفقا للصورة النمطية الواردة في قصائد المدح. كان أبوه نموذجه، ويمكن أن نؤكد أنه اقتدى به خلال الجزء الأكبر من حكمه، لكنه لم يستطع أن يتشبه به حتى النهاية فأضاع ما خلفه له. بل إن بعض العلامات توحي بأنه كان، في حياة والده، عاجزا عن مضاهاته واللحاق به ؛ وهكذا فإنه أخفق في الدفاع عن مالقة أمام باديس بن حبوس، فلجأ إلى رندة حيث عاش مدة خائفا من غضب والده. كان امتحانا عسيرا ومنفى يجسد مقدما منفى أغمات، أنشأ خلاله قصائد، من ضمنها رائيته التي بعث بها إلى أبيه طالبا عفوه وراجيا استعادة الحظوة لديه، قصائد تؤشر إلى تلك التي سوف يكتبها سنوات فيما بعد، بعيدا عن الأندلس.

كيف فقد حكمه وصار ملكا متسولا ؟ أشعار المنفى محاولة متكررة ويائسة للإجابة عن هذا السؤال. على عكس بطل المأساة اليونانية، ليس لدى المعتمد أي شعور بأنه ارتكب خطأ. لا جَرَمَ يؤكد المؤرخون أنه أساء التقدير، وأنه، بسبب مناوراته ومراوغاته، كان جزئيا وراء سقوط طليطلة، سقوط نتج عنه إحساس أليم ببداية نهاية الهيمنة الإسلامية على شبه الجزيرة الإيبيرية. لكن المعتمد لا ينظر إلى الأشياء من هذه الزاوية، ولا يعتبر نفسه مسؤولا عما جرى له ولا يرى أنه يستأهل المصير الذي آل إليه؛ لقد دافع عن مملكته ضد المرابطين وقاومهم بشدة، بل كاد يقتل عندما سقطت إشبيلية. يعلم أن لا أحد يجادل في شجاعته وعزيمته، لكن النتيجة تفرض نفسها، وهي أنه خسر كل شيء وليس بإمكانه تعويض ما فاته. وبما أن ليس هناك ما يآخذه على نفسه، فإنه ينسب نكبته لقوة خارقة، الدهر، كلمة ترد كثيرا في شعره، إلى جانب كلمات أخرى من السياق الدلالي نفسه : الحظ، الأقدار، الليالي.

صار الدهر العدو الأكبر للمعتمد، بعد أن كان حليفه، بل تحت إمرته. لقد انقلب عليه وغدر به :

قد كان دهرُك إن تأمره مُمْتَثِلا   فردّك الدهرُ منهيّا ومأمورا

ما لا يغفره لنفسه أنه وثق بالدهر واعتمد عليه، بينما الدهر، جوهريا، متقلب متلون، لا يثبت على حال : «من يصْحَبِ الدهرَ لم يعدَم تقلُّبَه...». أن يفقد المعتمد كل شيء معناه أن يرد كل شيء. نلمح هنا معنى كثيرا ما يطرقه الشعراء : يسترد الدهر هباته، يسترجعها عاجلا أو آجلا :

قُبِّحَ الدَّهرُ فماذا صَنعَا كلَّمـــا أعطى نَفِيسا نزعَـــا

وهي علامة على خداعه ومكره ولؤمه. وهنا أيضا، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السياق السياسي لتلك الحقبة، فإننا نلمح تطابق هذه السمة مع علاقة الأمراء بمن يحيطون بهم ؛ فمن هو يا ترى الملك الأندلسي الذي لم يقدم، في فترة من الفترات، على التنكيل بوزرائه وانتزاع ممتلكاتهم، أي ما سبق له أن أعطاهم ؟ وإذا ما فكرنا مليا، فإن صروف الدهر تقابل أو تطابق تغير التحالفات بين مختلف الفاعلين في المجال السياسي بالأندلس : يتحول الصديق فجأة إلى عدو، والعدو إلى صديق. يكفي التذكير بعلاقة المعتمد بوزيره ابن عمّار، وفي مستوى آخر، بيوسف بن تاشفين، وألفونس السادس ؛ حليف البارحة يصير في الغد منافسا شرسا ؛ وهكذا فإن تقلبات الدهر تعكس تماما تلونات الحياة السياسية آنذاك كما يصفها المؤرخون.

لم يكن المعتمد يثق ثقة مطلقة بالدهر، كان يداريه ويتودد إليه ولا يعاكسه، وكان يعتني بسبر نواياه ويلجأ إلى مُنجّم يرصده، قبل القيام بأي عمل ذي شأن. عشية معركة الزلاقة، قال المنجم كلمته ولم يخطئ في حساباته، لكن تنبؤاته، فيما بعد، لم تكن موفقة وانكشف بطلانها، فلاذ بالفرار عندما سقطت إشبيلية، مما حدا بالمعتمد إلى السخرية منه:

أَرَمِدْتَ أم بنُجومك الـــرَّمَدُ قد عاد ضدّا كلُّ ما تَعِدُ

إذا كان الدهر متلونا قلقا لا يثبت على حالة واحدة ولا يقر له قرار، فإنه قد يلين ويترفق، قد يتحول من جديد إلى حليف ومساعد. فالشعور بالحزن والأسى يصاحبه عادة أمل -ولو كان ضعيفا- أن يغير الدهر مزاجه. لكن المعتمد لا يتعلل كثيرا بهذا الأمل ويعلم في قرارة نفسه أنه أمل خادع ؛ لن يسترجع ملكه، لن يحظى مرة أخرى بإكرام الدهر ومراعاته، لن يتحول الحظ لصالحه. ومع ذلك، ظل يراقب السماء ويتفحص حركة الطيور، وكأنها رُسُل الغيب. يرتب الدهر له أحيانا مفاجآت سارة ؛ وهكذا فإن إحدى زوجاته التحقت به في أغمات، ومن المفارقات أن بشرى قدومها زفت إليه بنعيق الغربان. علامات الدهر ليست أكيدة لا ريب فيها ؛ فالغربان التي ترتبط حسب العرف بالنحس والشؤم، تعلن هذه المرة نبأ سعيدا وتبدو علامة على اليمن والخير، فيثني عليها المعتمد (وعرفانا منه بالجميل يعقد العزم على أن لا يسمي الغراب بـ «الأعور»، مع العلم أن الأعور نذير شؤم، وأن الأعور اسم للغراب.(ويمكن أيضا أن نذكر القصيدة التي يصف فيها سربا من القَطا تحلق بحرية تامة بينما هو مقيد لا يروم حراكا ؛ ترمز القطا إلى ما حرم

منه، إلى السمو والسيادة، ولأجل ذلك يغبط حريتها وييسر حركتها (في المقطع ذاته الذي يقول فيه إنه لا يحسدها !).

تشكل الموازنة التي يعقدها بين مجده الغابر وبؤسه الحالي لازمة شعره. يتذكر قصوره بإشبيلية ومآثره الضائعة لينوح على مشهد شقائه وتعاسته الحالية، على ابنته وهي تغزل الصوف لشخص كان يخدمه، فيتأسى بأنه ليس أول من حلت به هذه المحنة، وأن الدهر غدر بالعديد من الملوك وقلب لهم ظهر المجن -موضوعة سقوط الأمراء- كما يذكر الموت المحتوم وتفاهة المشاريع البشرية وأباطيل الحياة الدنيا، إلى غير ذلك من المعاني المألوفة في هذا المضمار.

لكن ما يحز في نفسه ويثير غضبه أنه لم يعد بوسعه أن يهب شيئا. ذلك أن السلطة هي القدرة على توزيع الهبات، وبالتالي ضمان انقياد الآخرين وخضوعهم. ليس الكرم فضيلة أو خصلة تلقائية للنفس، كما يزعم الشعراء، إنه وسيلة للهيمنة ؛ أن لا تعطي معناه أنك فقدت سلطتك. غير أن المعتمد ظل يخدع نفسه ويغالطها، ويعمل وكأنه ما زال قادرا على السخاء والجود. في طنجة، في طريقه إلى منفاه، منح ثلاثين مثقالا للشاعر الحُصْري، انسلخ عما تبقى له من مال ليوهم نفسه أنه ما زال ملكا. وما أن سمع شعراء المدينة بهذا الجود حتى توافدوا عليه طامعين في ماله، هو الذي فقد كل شيء. موقف لا يخلو من سخرية مريرة : متسولون يستجدون متسولا. وفي أغمات أعطى عشرين مثقالا للشاعر ابن اللبانة الداني، غير أن هذا الأخير تلطف ورفضها ؛ ومع أن المعتمد قدر له هذه الرقة، فإنه استاء منها في الوقت ذاته لأنه رأى فيها صورة فقدانه لسلطته وحكمه. وربما يمكن أن نفسر بهذا المعنى الأبيات العديدة التي يتحدث فيها عن القيد ؛ فكونه موثقا يعني أنه صار غير قادر على الحركة، وأنه لا يستطيع أن يعطي. يده مغلولة بسبب إدقاعه وعدمه، ولا يقدر على بسطها ولو بعض البسط.

من الملاحظ أن موقفه يختلف بحسب ما إذا كان يحيل إلى الدهر أم إلى الله. فالمعروف أن الغموض المرتبط بالدهر شكل جدلا كلاميا تركز حول حديث نبوي : «لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر[25]». هذا الحديث موجه طبعا ضد الاعتقاد الجاهلي أن الدهر مسؤول عما يحدث في العالم. لكن، وعلى الرغم من هذا التحذير، فإن الشعراء ما فتئوا يعنفون الدهر ويعاتبونه. يعترف المعتمد بتفوق الدهر وغلبته، غير أن بوسعه

25. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة «دهر».

على الأقل أن يوجه اللوم له ويفضح تصرفاته، وينفس عن غيظه بأن يتمنى بصفة أو بأخرى أن يثأر منه. لكن نبـرته تـتغير عندما يذكر الله، كما في هذين البيتين حيث يروي حديثا دار بينه وبين زوجته اعتماد :

قالت : لقد هُنَّا هُنا   مَولاي، أينَ جاهُنَا
قلتُ لها : إلى هُـنا   صيَّـــرنا إلهُنَـــا

فمن جهة يعترض بشدة على الدهر، ومن جهة أخرى ينقاد لـمشيئة الله ويذعن لها؛ وتبعا لهذا يتميز شعره بنبرتين : التمرد والاستسلام.

ضاع منه كل شيء، لكن بقي له الشعر، ملاذه الأخير وخلاصه (من يتذكر أسماء ملوك الطوائف الآخرين ؟). يزوره شعراء كابن اللبانة وابن حمديس أو يبعثون إليه قصائدهم. تتداول قصته في المشرق والمغرب فيرثى له ويتأسف على ما أصابه ؛ صارت نكبته قصة مثيرة يتناقلها الرواة برأفة وتعاطف.

أنبـــاءُ أسـرِك قد طبَّقْن آفاقــا   بـل قد عَمَمْن جهــاتِ الأرض إقلاقا
سَرَتْ من الغرب لا يُطوى لها قدم   حتَّـى أتت شَـرقـها تنعــاكَ إشـراقا
فأحرقَ الفجــعُ أكبــادا وأفئــدة   وأغــرقَ الدَّمــعُ آماقــا وأحــداقا

صار هدفا لنظر الناس في كل أنحاء المعمور وموضوعا للتأمل والعبرة. لِم والحالة هذه الاستمرار في الحياة، بينما هو قد استقر نهائيا في ذاكرة الخلق ؟ يسوق حياة شقية، لكنه يعلم أنه حل في ما يلي الحياة، في الخلود. إنه شبه ميت، بل ميت تماما : ألم يصل عنده الرضى بالذات إلى حد رثاء نفسه بأبيات أوصى أن تكتب على قبره ؟ هكذا سيظل، من هذا المنظور، يتكلم بعد وفاته، أي سيظل حيا، هكذا سيثأر لنفسه من الدهر.

العائـد

يروي ابن الزيات في كتاب **التَّشَوُّف إلى رجال التصوف** قصة ولي من سلا اسمه أبو العباس أحمد، «كان ذا مال فتصدق بجميعه وعـزفت نفسه عن الدنيا وأهلها وأقبل على الله تعالى». غنـي عن القول إن مثل هذا التصرف ليس بالنادر في **التشوف**، فما أكثر الأولياء الذين يختارون الآخرة ويتخلون عن التعلق بأسباب الدنيا، لكن ما يلفت الانتباه أن أبا العباس أحمد لم يكتف بقطع صلاته بالناس، بل تخلى أيضا عن «ابنة صغيرة اسمها مريـم»... طلب من صديق له أن يكفلها ثم غادر سلا وغاب نحوا من ثمانية عشر عاما.

ماذا فعل خلال هذه المدة الطويلة ؟ أغلب الظن أنه ساح في الأرض ورافق الفقراء وزار الأولياء. لكن يظهر أنه لم ينس ابنته تماما وأن ذكراها ألحت عليه يوما فلم يستطع الصبر وعاد إلى مسقط رأسه. ترى ماذا كان ينتظر منها ؟ أن تفرح بمقدمه وترحب به ؟ إلا أن الذي حدث أن مريم «أبت أن تجيء إليه». ثم إنه غاب ثانية وعند عودته وجدها قد تزوجت «فسلَّم عليها» (ليس في النص إشارة إلى أنها بادلته السلام). بعد ذلك غاب ثالثة ثم عاد إليها وقد رأى في الـمنام أن أجله قد دنا وأنه لاحق بربه، فأعد قبـرا، ثم «جاء إليها وقال لها : أردت أن أبيت عندك في بيت خال وأن لا تأتينـي إلا وقت طلوع الفجر. فدخل البيت. فلما طلع الفجر دخلت عليه ابنته فوجدته ميتا مستقبل القبلة. فحملته ودفنته في القبر الذي حفر لنفسه».

لن نعرف أبدا مشاعر البنت مريم بالنسبة لأبيها وبالنسبة لنفسها. وابن الزيات لا يساعدنا قطعا على استكناه صمتها المطلق، فهو يورد الأحداث بدون تعليق أو تقييم. ورغم كونه يعتبر أبا العباس أحمد من الأولياء بمجرد إدراجه في التشوف، إلا أنه -وهذا شيء غريب- لا يُشيد به ولا يُثني عليه كما يفعل غالبا في بداية فصول كتابه، فيقول مثلا عن هذا الولي أو ذاك إنه كان «كبير الشأن»، أو «عبدا صالحا»، أو «جليل القَدْر»، وفي الحالات القصوى يقول عنه إنه «كان قُطْبَ عصره وأعجوبة دهره»، وهو النعت الذي خص به أبا يعزى.



وعلى ذكر أبي يعزى فإن هذا الولي الصالح عاش تجربة قريبة من تجربة أبي العباس أحمد. وقبل إيرادها لا بد من التذكير بأنه كان يحظى بنفوذ كبير ويتمتع بسلطة معنوية تكاد تكون بلا مثيل. وهكذا كان الناس يقصدونه للاستشفاء بلمسه والتبرك بدعائه، ولا يقتربون منه إلا وفرائصهم ترتعد خشية أن يفشي أسرارهم لأنه كان يعلم ما تكنه الصدور وما يجول في الضمائر. والحيوانات بما فيها الوحوش الضارية والأسود الكاشرة كانت تأتمر بأمره وتحوم حوله خاضعة طيعة. أما الجن فكانت تدين له بالسمع والطاعة وتبادر عند أمره بالخروج من جسم الشخص المصاب بالجنون فيبرأ لحينه. وليس هذا كل شيء، فالسماء تجود بالمطر وقت الجفاف عندما يستسقي للناس... وبالجملة فلقد كان «أعجوبة في الزمان» و«آية وقته» ؛ ومع ذلك كان يعاني من نقطة ضعف خفية لا يذكرها من كتبوا عنه أو لا يشيرون إليها إلا من طرف خفي وعن طريق التورية. نقطة الضعف التي كانت تؤرق أبا يعزى وتقض مضجعه هي ابنه وفلذة كبده يَعْزَى.

في كتابه **دعامة اليقين في زعامة المتقين**، يتحدث أبو العباس العَزَفي عن زوجتي أبي يعزى، أم العز وميمونة، كما يذكر مرارا ابنه أبا محمد عبد الله الذي يسند إليه العديد من أخبار أبيه، ولكنه لا يذكر يعزى إطلاقا. أما ابن الزيات فإنه في الفصل الذي عقده لأبي يعزى في **التشوف**، لم يذكر لا الزوجتين ولا الابنين، إلا أنه خصص فصلا مستقلا ليعزى الذي يقول عنه إنه لحق بالأولياء بعد موت أبيه.

على ما يبدو، لم يكن يعزى مؤهلا لوراثة الولاية، فلقد كان نافرا من أبيه ويعيش بعيدا عنه في مكناسة، على الأقل خلال مرضه الأخير. وفي هذا السياق يورد ابن الزيات،

نقلا عن أبي عبد الله التاودي، أحد أصحاب أبي يعزى، ما يلي : «زرتُ أبا يعزى [بإيروجان] فوجدته مريضا. فقلت له : ألازمك. فقال لي الترجمان عنه : اذهب إلى أهلك، فإذا رأيتهم فارجع إلي. فلما وصلت إلى فاس أتانـي رسوله يستدعينـي. فأتيته فوجدته قد أفاق من مرضه وعنده ثور أسود يدنو من أبي يعزى وهو يلحس جسده بلسانه ويمسح عليه أبو يعزى بيده وهو يقول : أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه ! وهو يعيد الكلام وأنا لا أفهم معناه. فأقمت عنده أياما ثم مرض وكان ابنه يعزى غائبا في مكناسة وأبو يعزى يقول : ادعوا لي يعزى. ويشتد حرصه على رؤيته والناس يختلفون إلى يعزى ويأبى من الوصول إليه».

صحة أبي يعزى مختلة، وكذلك علاقته بولده. هناك سوء تفاهم خطيـر بينهما، ويأبى الولد أن ينهيه رغم تردد الرسل إليه. سوء التفاهم حاصل أيضا بين أبي يعزى وأبي عبد الله التاودي الذي يروي هذه الواقعة ؛ فهو من جهة بحاجة إلى ترجمان لفهم كلام أبي يعزى الأمازيغي، ومن جهة ثانية لا يفهم ما يقصده بقوله وهو يمسح على الثور : «أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه !»... لا يفهم ما يقصده، وإن كان يلاحظ التفاهم الكامل الحاصل بين أبي يعزى والثور الذي يدنو منه ويلحس جسده بلسانه، فهذا ليس بغريب بالنسبة لمن يترددون على هذا الولي ويشاهدون الألفة التي تجمعه بالحيوانات الداجنة والمتوحشة.

في نهاية الأمر سينجح عبد الله التاودي حيث فشل الآخرون، سيكون ترجمانا أبلغ من سابقيه وسيفلح في إقناع يعزى بالعودة إلى أبيه. «فقمت إليه، فقلت له : يا بني إن الشيخ شائق إلى رؤيتك فودعه قبل الموت. فقال : أخاف منه. فلم أزل به إلى أن تجرد من أثواب سَنِيَّة كانت عليه ولبس دونها وجاء إليـه باكيـا فقبـل رأسـه وقال له : تُب إلى الله تعالى يا يعزى ! فقال له : تبتُ إلى الله يا أبت. فقال له : افتح فاك. ففتحه فبصق فيه أبو يعزى بصقة ثم مات رحمه الله».

سلوك يعزى يختلف عن سلوك أبيه ؛ فهو يرتدي أثوابا سنية بينما أبو يعزى «كان لباسه برنوسا أسود مرقعا إلى أسفل ركبتيه وجبة من تليس مطرق وشاشية من عزف». لم يقبل يعزى تغيير لباسه إلا بعد إلحاح أبي عبد الله التاودي الذي لم يفته أيضا أن يذكر له أن أبا يعزى مشرف على الموت. إن تغيير اللباس له دلالة في هذا المضمار، فكأن يعزى يغير جلده و يتقمص شخصية جديدة تختلف جذريا عن السابقة ؛ فبمجرد ارتداء لباس

حقيـر اقترب من أبيه وتشبه به. على أي حال لـم يكن من اللائق أن يمثل أمامه بزي ينم عن الترف والإقبال على الدنيا.

نجد في **التشوف** عدة أمثلة لأشخاص صاروا أولياء بعد ارتكاب بعض الذنوب. وهكذا نقرأ في فصل قريب من الفصل المتعلق بيعزى أن عبد الحق ابن الخيـر الرجراجي «كان من أهل الدعارة ثم تاب إلى الله»... إن خوف يعزى من أبيه ينبئ، وإن كان النص غامضا فيما يخص هذه النقطة، أنه ارتكب معصية من المعاصي أو أنه كان مسرفا على نفسه (هذا التعبير كثيرا ما يستعمله ابن الزيات للإشارة إلى سلوك سلبـي). وإلا فلِم طلب منه أبو يعزى أن يتوب ؟ ولِـم يبادر هو بالإعلان عن توبته وهو يبكي ؟ **التوبة** متزامنة مع **الأوبة**، إنها رجوع إلي الأب وإلى ما تمثله **الأبوة** من قيم.

بعد موت أبي يعزى (ودائما حسب رواية عبد الله التاودي كما ينقلها ابن الزيات)، «ذُبِح ذلك الثور الأسود وصُنِع منه طعام للناس وخلفه ابنه في مكانه، وقد لاحت عليه شواهد الولاية، ولقد حضرته إلى أن جاءه رجل مقعد فما زال يتفل عليه إلى أن برئ وقام سويا. ولحق يعزى بالأولياء من ساعته». الثور الأسود ذبح بعد موت أبي يعزى وأكل منه الناس كما تنبأ بذلك، وهكذا يتضح معنى الكلام الذي لم يفهمه راوي القصة في حينه («أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه !»). ذبح الثور بمناسبة وفاة أبي يعزى وبمناسبة رجوع يعزى. لقد صار يعزى خليفة لأبيه مباشرة بعد موته ؛ فكأن أبا يعزى كان ينتظره ليلفظ نفسه الأخير ويسلمه سره المتمثل في ريقه، هذا الريق الذي سيمكن يعزى فيما بعد من إبراء مريض مقعد، منجزا بذلك كرامة جديرة بأبيه الذي كان معروفا بعلاجه للمرضى والمصابين.

لا ذكر لعبد الله، الابن الآخر، في هذه اللحظة الحاسمة، اللحظة التي جاد فيها أبو يعزى بروحه. لم يلتفت إلا إلى الابن الغائب الذي طال انتظاره (الابن الذي تكنى به). يعزى المسرف على نفسه أحب إلى أبي يعزى من عبد الله الذي كان يلازمه والذي تكفل فيما بعد برواية أخباره. وهذا يذكرنا بقصة معروفة، قصة الابن الضال الذي فرح أبوه بعودته غاية الفرح وذبح له عجلا سمينا، مما أثار سخط وحفيظة الابن الآخر الذي كان مثالا للسيرة المستقيمة.

❖ ❖ ❖ ❖

في هذه القصة، كما في قصة أبي العباس أحمد، نلاحظ الغياب التام للأم (أو الزوجة). فأم مريم لا يرد ذكرها، والأرجح أنها كانت ميتة عندما قطع أبو العباس صلته بالدنيا. وكذلك لا يرد ذكر أم يعزى في قضية الصلح بين ابنها وأبيه. أما في القصة الثالثة التي سأتطرق إليها الآن، فإن المرأة تظهر وتلعب دورا بصفتها زوجة وأُمّا. ويتعلق الأمر هذه المرة بولي اسمه أبو علي الحباك، يصفه ابن الزيات بأنه «صاحب مجاهدة وتجرد من الدنيا». في بداية أمره كان يعيش كسائر الناس، ثم إنه حضر جنازة أبي مَدْيَن فتغيرت نظرته للأشياء، أو كما يروي هو : «ما رأيت أعز من الفقراء في ذلك اليوم ولا أذل من الأغنياء، فقلت في نفسي : إذا كان هذا في الدنيا فكيف بهم في الآخرة. فدفعت أثوابي لفقير وأخذت منه مرقعته وحلقت رأسي ودخلت على امرأتي، فصاحت يا ويلها ! فقلت لها : إن لم توافقيني على هذه الحالة، فعديني ميتا. فخرجت عنها وتركت جميع مالي وغبت عن تلمسان أربعة أعوام وقد تركت ابنا لي صغيرا. فقلت لنفسي : إن كنت صادقة فادخلي تلمسان على هذه الحالة ! فأتيت تلمسان ودخلت إلى سويقة أجادير فلقيت بها امرأتي مع خادمها وابني على عنق الخادم. فقالت لي نفسي : تنح لهما عن الطريق لئلا تغير قلبها بمشاهدتك على هذه الحالة ! فقلت لها : والله لا رأتك إلا في أسوأ حالة من هذه الحالة، فتقدمتُ إلى خباز في السويقة، فأخذتَ منه خبزة وقلت : من يشتري لي هذه الخبـزة لله تعالى ؟ وأنا أسارقها النظر ؛ فرأيتها تنظرني والدموع تنحدر على خديها إلى أن جاوزتني. فرددت الخبزة للخباز ومررت».

لماذا عاد أبو علي الحباك إلى تلمسان ؟ حسب ما يبدو من كلامه، عاد ليذل نفسه ببروزه في هيئة رثة شنيعة أمام الناس. وبفعله هذا ينتسب حتما إلى مذهب الـمَلامَتِية المبني على الظهور «في أسوأ حالة»، كما عبر هو عن ذلك، أي بصورة قذرة مستفزة ومثيرة للاستنكار (لعل جذور الملامتية ترجع إلى المذهب الكلبـي !). أن يجلس أبو علي الحباك في السوق متسولا في الوقت الذي تمر فيه زوجته، أعز الناس إليه، لأكبر دليل على إهانة النفس والحط من شأنها. إلا أن الأمر أكثر تعقيدا لأن نزعتين تتجاذبانه، نزعة الاختفاء ونزعة الظهور، وهذا بيِّن في الحوار الذي عقده مع نفسه، أو بالأحرى في صراعه مع نفسه : «قالت لي نفسي... فقلت لها». لا مِرَاءَ في كونه انتصر على نفسه، لكن الانتصار في هذه الحالة هزيمة نكراء لأنه لا يتم إلا بالقضاء على جانب من الذات، فهو إذا لذة قصوى مصحوبة بأسى عميق. وعلاوة على ذلك، فإن أبا علي الحباك بتصرفه هذا يؤكد قاعدة مفادها أن المحب لا يقنع بمشاهدة المحبوب والتملي برؤيته، بل يتمنى أيضا

أن يشاهده المحبوب، أن يتم بينهما لقاء وتبادل على مستوى النظر : «وأنا أسارقها النظر، فرأيتها تنظرنـي». لهذا عاد إلى تلمسان، من أجل اللحظة العابرة التي رأى خلالها امرأته تبصره «والدموع تنحدر على خديها»، أو إذا فضلنا عاد ليغرق في دموعها.

ثم ماذا حدث له بعد ذلك ؟ يجيب ابن الزيات، بنبـرته اللامبالية ظاهريا : «توجه إلى مكة، فغرق في بحر المشرق».

في كل سنة كذبة

ما الذي يدفع أشخاص **ألف ليلة وليلة** إلى رواية حكاياتهم ؟ يتعلق الأمر في أغلب الأحيان بتعليل ما أصابهم من تعاسة أو خسارة ؛ فهذا شخص يحكي كيف فقد إحدى عينيه، وآخر كيف تحجر نصفه التحتاني إلى قدميه، وثالث كيف صار وجهه أصفر كالزعفران، في هذا الإطار سأتعرض إلى جانب من «حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة» ؛ وتنطلق هذه الحكاية بمشهد ثلاثة من العبيد يلتقون ذات ليلة ويروي كل واحد منهم «سبب تطويشه»، أي إخصائه (يتبين من خلال محادثتهم رغبتهم في أكل لحم البشر، مما يدفع إلى التساؤل عن علاقة هذه الشراهة بالإخصاء). العبد الأول أخصي لأنه أزال بكارة بنت سيده، والثالث لأنه نكح سيدته ؛ أما الثاني، واسمه كافور، فأخصي لأنه كذب على أسياده، وسيشكل سرده لما حل به موضوع هذا البحث.

منذ نعومة أظفاره، اكتسب كافور عادة سيئة جدا : «اعلموا يا إخوتي أني كنت في ابتداء أمري ابن ثمان سنين، ولكن كنت أكذب على الجلابة في كل سنة كذبة حتى يقعوا في بعضهم، فقلق مني الجلاب وأنزلني في يد الدلال وأمره أن ينادي : من يشتري هذا العبد على عيبه ؟ فقيل له : وما عيبه ؟ قال : يكذب في سنة كذبة واحدة، فتقدم رجل تاجر [...]. ومكثت عنده باقي سنتـي إلى أن هلت السنة الجديدة بالخير، وكانت سنة مباركة مخصبة بالنبات، فصار التجار يعملون العزومات وكل يوم على واحد منهم إلى أن جاءت العزومة

على سيدي في بستان خارج البلد، فراح هو والتجار وأخذ لهم ما يحتاجون إليه من أكل وغيره [...]. فاحتاج سيدي إلى مصلحة من البيت فقال : يا عبد اركب البغلة ورح إلى المنزل وهات من سيدتك الحاجة الفلانية [...]. فلما قربت من المنزل صرخت وأرخيت الدموع فاجتمع أهل الحارة كبارا وصغارا وسمعت صوتي زوجة سيدي [...]. فقلت لهم : إن سيدي كان جالسا تحت حائط قديمة هو وأصحابه فوقعت عليهم [...]. فلما سمع أولاده وزوجته ذلك الكلام صرخوا وشقوا ثيابهم ولطموا على وجوههم فأتت إليهم الجيران، وأما زوجة سيدي فإنها قلبت متاع البيت بعضه على بعض وخلعت رفوفه وكسرت طبقاته وشبابيكه [...]. ثم خرجت سيدتي مكشوفة الوجه بغطاء رأسها لا غير وخرج معها البنات والأولاد وقالوا : يا كافور امش قدامنا وأرنا مكان سيدك الذي هو ميت فيه تحت الحائط حتى نخرجه من تحت الردم ونحمله في تابوت [...]. فلم يبق أحد من الرجال ولا من النساء ولا من الصبيان ولا صبية ولا عجوز إلا جاء معنا [...]، وأنا قدامهم أبكي وأصيح [...]. فلما رآني سيدي بهت واصفر لونه وقال : ما لك يا كافور وما هذا الحال وما الخبر ؟ فقلت له : إنك لما أرسلتني إلى البيت لأجيء لك بالذي طلبته، رحت إلى البيت ودخلته فرأيت الحائط التي في القاعة وقعت فانهدمت القاعة كلها على سيدتي وأولادها».

العجيب في الأمر أن كافورا، عندما بانت الحقيقة، لم يتملكه الذعر من عقاب محتمل، ولـم يأبه بتهديدات سيده، بل جابهه بوقاحة وصلف، وبقدرة فائقة على الـمماحكة والمنازعة : «والله ما تقدر أن تعمل معي شيئا لأنك قد اشتريتني على عيبي بهذا الشرط والشهود يشهدون عليك [...]، وهو أني أكذب في كل سنة كذبة واحدة، وهذه نصف كذبة، فإذا كملت السنة كذبت نصفها الآخر فتبقى كذبة كاملة».

مرة كل سنة، يصاب كافور بأزمة لا يستطيع التغلب عليها، بنوبة قاهرة، أو بحال من الأحوال يجبره على اختلاق أكذوبة. لكن اللافت للانتباه أنه يتصرف وكأن ما يرويه صحيح ومطابق للواقع، فلا يبدو أنه يلعب دورا أو يتصنع، ولا يمكن الجزم بأنه يعي كل الوعي أنه يكذب ؛ فحتى عندما يتعرف أسياده على كنه الأمر، أي على سلامتهم، يظل برهة يصيح ويبكي ويحثو التراب على رأسه وكأنهم ماتوا فعلا وكأن ما اختلق هو الحق بعينه. إنه، ويا للمفارقة، سليم الطوية صادق مع نفسه حين يكذب !

تتعين الإشارة هنا إلى أن حكاية كافور مُدرَجة في حكاية أخرى يدور موضوعها أيضا حول الكذب. وخلاصتها أن زبيدة، زوجة هارون الرشيد، غارت من قوت القلوب،

محظية الخليفة، فسعت أثناء غيابه إلى تخديرها، وأمرت العبيد الثلاثة، ومن جملتهم كافور، بدفنها حية خارج القصر (وهذه نقطة التقاء مع حكاية كافور الذي ادعى أن أسياده ماتوا تحت الأنقاض). ثم أمرت نجارا أن يعمل صورة من خشب «على هيئة ابن آدم»، وبعد ذلك كفنتها ودفنتها في قصرها. ولما عاد الخليفة من سفره، قيل له إن قوت القلوب ماتت، فـ«صار حائرا في أمره، ولم يزل بين مصدق ومكذب، فلما غلب عليه الوسواس أمر بحفر القبر وإخراجها منه، فلما رأى الكفن وأراد أن يزيله عنها ليراها خاف من الله تعالى»، وهكذا انطلت الحيلة عليه[26]... أما المحظية، فإن شابا اسمه غانم أخرجها من القبر الذي دفنت فيه خارج المدينة وخلصها من موت محقق (وهذه نقطة التقاء ثانية مع حكاية كافور، حيث يتبين أن الأسياد أحياء، فكأنهم والحالة هذه خرجوا من تحت الأنقاض). وكما يتوقع القارئ المبتلى بقراءة الحكايات، فإن غانما وقوت القلوب «أحب بعضهما بعضا» ؛ ولكن ما تكاد تقص قصتها، حتى يشعر بالرعب والهلع، فبعد أن كان يراودها عن نفسها بإلحاح، صار «يتمنع عنها خوفا من الخليفة» ؛ أي أنه تحول، بمعنى من المعاني، إلى مخصي. فإذا كان كافور قد أخصي لأنه تكلم، فإن غانما أخصي لأنه استمع. إن رواية حكاية أو الاستماع إليها أمر لا يكون دائما محمود العواقب[27].

غني عن القول إن كذبة كافور أثارت البلبلة والفوضى، فإذا بالمدينة كلها في حالة انفعال وهياج ؛ إنه الشخص الذي تأتي الفضيحة على يده. قد نفسر نزعته إلى الكذب برغبة في الانتقام، بإرادة خفية في قتل أسياده وإتلاف ممتلكاتهم، إلا أنه، ومهما كانت حوافزه الدفينة، حريص على إقناع سيده، الحانق عليه، بأنه لم يخف عنه أبدا عيبه (أي حقيقته !). فمن وجهة نظره تصرف باستقامة وأمانة، ولـهذا ليس عنده أي شعور بالذنب؛ أما التوبة فليست داخلة في حسابه. لا يوقظ الكذب عنده مشكلا أخلاقيا، وإنما مشكلا من نوع إستطـيقي، إذا أدخلنا في اعتبارنا أن الكذبة بالنسبة إليه شيء شبيه بتحفة فنية تتطلب سنة من التحضير والإعداد لكي تصير «كاملة» ؛ وهذا يذكرنا بحوليات زهير بن أبي سلمى (المصنف ضمن «عبيد الشعر»)، الذي كان يقضي حولا كاملا في إنشاء قصيدة وتنقيحها وتثقيفها. ومن أجل توفير الوقت اللازم لإنهاء تحفته، يرفض كافور الانعتاق من العبودية الذي يقترحه عليه سيده ليتخلص منه ويستريح من أكاذيبه : «والله

26. في الترجمة الفرنسية لماردروس، نقرأ أن الخليفة «رأى الصورة الخشبية مغطاة بالكفن فظن أنها محظـيته».

27. انظر تسفيطان تودوروف، «الرجال – حكايات»، ص. 87.

إن أعتقتني أنت ما أعتقك أنا حتى تكمل السنة وأكذب نصف الكذبة الباقي، وبعد أن أتمها فانزل بي إلى السوق وبعني بما اشتريتني به على عيبي».

حدث هذا عندما «هلت السنة الجديدة»، وهو ما يتوافق في النص مع فصل الربيع («وكانت سنة مباركة مخصبة بالنبات») فكما أن الطبيعة تنتج البراعم والفواكه، فإن كافورا ينتج الأكاذيب، بحيث إن إمراع خياله يقابل خصوبة الأرض ووفرة نباتها.

وهنا نتساءل : ألا تتضمن هذه الحكاية أثرا أو بقية من عادة غابرة، عادة الكذب مرة في السنة، عند بداية أبريل ؟ وللتذكير فإن التقويم الروماني القديم كان يبدأ بالضبط مع هذا الشهر ! وهذه العادة (الهند-أوروبية) كان المقصود منها، حسب الباحثين، الاحتفال بالسنة الجديدة، وكانت مرتبطة عند الرومان بعيد المجانين وملاهي الكرنفال. ولعل في حكايتنا صدى لهذا الطقس، إذا ما اعتبرنا الموكب الذي اتجه خارج المدينة، نحو البستان، حيث لقي السيد وأصحابه مصرعهم كما زعم كافور، وهو موكب عجيب اشترك فيه أشخاص من شتى الفئات والأعمار، وهم «مكشوفو الوجوه والرؤوس». ولعل في هذا الطقس أيضا ما يفسر الحق في الكذب الذي يطالب به كافور، وعدم مبالاته بما قد يترتب عن فعلته من عقاب.

لكن سيده لا ينظر إلى الأمور بهذا المنظار : «ثم ذهب من شدة غيظه إلى الوالي فضربني علقة شديدة حتى غبت عن الدنيا وغشي علي، فأتاني بالمزين في حال غشيتي فخصاني وكواني، فلما أفقت وجدت نفسي خصيا، وقال لي سيدي : مثل ما أحرقت قلبي على أعز الشيء عندي، أحرقت قلبك على أعز الشيء عندك». بخلاف العبدين الآخرين، لم يقترف كافور خطيئة الفسق، لم يستسلم لنزوة جنسية، وإنما ارتكب ذنبا **لِسانيا**، فلسانه هو الذي حمله على الزلل. ولا شك أنه حريص كل الحرص على سلامة هذا العضو، إذ لولاه لزال «عيبه»، عيب يتشبث به ويعتني به أيما عناية، وكيف لا وهو حقيقته وقوام شخصيته ووجوده ؟ وهذا ما غاب عن سيده الذي لم يقطع لسانه، أعز الشيء عنده، فلم يقتص منه والحالة هذه كما يجب ؛ وعليه فإن انتقامه ناقص، تماما كما أن كذبة كافور غير كاملة.

في دراسة سابقة، **العين والإبرة**، تطرقت بصفة عابرة لهذه الحكاية وتساءلت عما إذا أقلع كافور، بعد إخصائه، عن اختلاق كذبته السنوية. لسبب أو لآخر اعتقدت أنه تاب بعد العملية التي أجريت له، لا سيما وأنه يعترف بانهياره («وقد انكسرت نفسي وضعفت

قوتي وعدمت خصاي»). لكنني أخطأت في التقدير ولم أنتبه جيدا إلى النص، وبالفعل فإن كافورا لم يغير ما بنفسه على الإطلاق : «وما زلت ألقي الفِتن في الأماكن التي أباع فيها». لقد ظل متمسكا بعيبه، وإن كنا لا نعلم شيئا عن أكاذيبه التالية خلال تطوافه من سيد إلى سيد ؛ ذلك أنه لم يرو للعبدين إلا الحكاية التي كانت سبب «تطويشه». وطبعا يمكن أن نتساءل عما إذا كان صادقا فيما رواه. بعبارة أخرى، ألا يكذب عندما يعلن أنه يكذب ؟ أليست الحكاية التي يرويها للعبدين المخصيين نابعة أيضا من نزعته السنوية إلى الكذب ؟

الليالي، كتاب مـمل ؟



على ما يبدو، كان القدماء يعتقدون أن كتاب **ألف ليلة وليلة** لا يصلح إلا للأذهان التافهة. وبالفعل، قرأته عندما كنت صغير السن ؛ ليس في هذا شيء أنفرد به، ذلك أن هذا الكتاب، بالنسبة للعديد من القراء، مرتبط بالطفولة. لطالما أكدت أنه أول كتاب قرأته، ولكنني حاليا لست متيقنا من ذلك ؛ خلف تأكيدي، هناك بلا شك رغبة في الاستفادة من سحر هذا العمل الرائع وفتـنـته. فما أجمل أن أبدأ حرفتي كقارئ ب**الليالي** ! لكن صورة الكتاب الأول ليست بالبسيطة، وتنشأ في بعض الأحيان من إعادة بناء الماضي وتجديده، عملية ليست بريئة. لنفترض مع ذلك، ما دام الأمر يلائمني وأجد فيه فائدة لنفسي، أن **الليالي** أول كتاب قرأته.

ما القول الآن في ادعاء آخر، أنني أحببته ؟ سؤال رهيب، إذ من يستطيع اليوم أن يقول العكس ؟ كيف سينظر إلي لو أعلنت أنني لم أتذوقه إلا دون المتوسط ؟ في الواقع، ليس بمقدوري أن أعلن أي شيء ؛ ليس بمقدوري حتى القول بأنني قرأته ! حقا حصل بين يدي (في طبعة بيروت المنقحة ولكنها حسنة المظهر)، إلا أنني لا أذكر إطلاقا أنني أعجبت بهذه الحكاية أو تلك. ربما لم أكن قادرا على القراءة، لأن قراءة حكاية تقتضي، إضافة إلى معرفة اللغة، اكتساب عدد من الأنساق السردية. بيد أنني، في الفترة ذاتها تقريبا، قرأت **سيرة عنترة**، وأنا متأكد أنها شغـفتنـي وأعجبت بها أيما إعجاب. لم أكن

أمتلك إلا الجزء الأول والثاني من هذه الرواية الملحمية، ولمدة شهور، وربما أعوام، بحثت كالمجنون، بلا نتيجة، عن الأجزاء التالية (وما أكثرها !).

بعد ثلاثين سنة أعدت قراءة **الليالي**، أو بالأحرى قرأتها، بيد أنني لم أُعِد قراءة **عنترة** (ولن أفعل ذلك أبدا على الأرجح). لم هذا الامتياز المخول لألف ليلة ؟ ما الذي حدا بي إلى ارتيادها من جديد ؟ بدون مواربة، لم يكن هناك أي حنين، وإنما سبب آخر لم أكن واعيا به تمام الوعي. لا أعتقد أن قراءة نص أو إعادة قراءته تكون دائما نتيجة قرار شخصي ؛ غالبا ما يكون وراء الاختيار وسيط ما. هل كنت سأعيد الارتباط ب**الليالي** لو لم أقرأ، في غضون ذلك، **زادِيغ** لفولتير، و**جاك القَدَري** لديدرو، و**البحث عن الزمن الضائع** لبروست (يحيل بروست كثيرا إليها) ؟ وليس هذا كل ما في الأمر : في فترة ما ازدهر فجأة التحليل البنيوي للسرد، الذي أقام وزنا كبيرا لحكايات شهرزاد، فأحسست حينئذ أن من واجبي أن أعود إليها، وفي غمرة الحماس شرعت في تحضير دراسات عنها. بيد أنني لا أستطيع التخلص من الشعور بتفاهة عملي، شعور لم يكن لينتابني لو وقع اختياري على مؤلف آخر، **المقابسات** للتوحيدي أو ديوان المتنبي على سبيل المثال. في هذه الحالة كنت سأنطلق من مكتسب ملموس، من معرفة راكمتها أجيال متتالية، بينما في حالة الليالي ينعدم المأثور أو يكاد، وليس هناك ما يتمسك به.

الحاصل أنني عندما اهتممت بها انخرطت في تقليد أوروبي بدأ مع أنطوان غالان ؛ بعبارة أخرى، وضعت نفسي خارج الأدب العربي. وبالمناسبة، هل **الليالي في** عداد هذا الأدب ؟ يبدو لي أنه يستطيع أن يستغني عنها، بل استغنى عنها بالفعل. سيكون تماما هو هو لو لم يكن لها وجود، بينما سيكون منظره مختلفا حتما بدون المعلقات أو المقامات. في تواريخ الأدب العربي لا تدرج **الليالي** في أي باب من الأبواب المعتمدة عادة ؛ لا تربط، مثلا، بترتيب زمني (وإن كنا نعلم أن إحدى تجلياتها الأولى معاصرة للهمذاني والتنوخي) ؛ كما لا تظهر في الفصل المخصص للنثر، إلى جانب **كليلة ودمنة** أو **رسالة الغفران**. على العموم لا تذكر إلا في نهاية المطاف، وتبرئة للذمة، بجوار **ذات الهمة** وبجوار **سيف بن ذي يزن**، أي مع أعمال وضعها أيضا غير محدد.

غني عن القول إن **الليالي** لا تخضع للمبادئ المؤسسة للنصوص الكلاسيكية. تكوين هذه المبادئ والقواعد ما زال، بالنسبة لي، سرا من الأسرار ؛ ليس بمقدوري أن أبين كيف فرضت نصوص شعرية وأخرى نثرية نفسها، عند نهاية سيرورة طويلة أو

قصيرة، وصارت مراجع ومستندات لا يستغنى عنها. أسميها كلاسيكية بشيء من التساهل، نعت لا أجد له مقابلا في العربية، غير أن له ميزة توجيه الاهتمام إلى الطبقة، وإلى الصنف، وإلى الصف (أو القسم). لا أستعمله لتحديد إنتاج فترة من الفترات ؛ النص الكلاسيكي هو النص الذي تتبناه طبقة الأدباء، ويندمج في صنف من النصوص، ويخصص للتدريس في القسم.

لكي يتبوأ هذا الوضع، لا بد أن يشتمل على عدد من الخصائص. أولا يجب أن يرتبط باسم مؤلف ؛ في الثقافة العربية، نص بلا مؤلف شيء شاذ ونادر، ومنشأ هذا اللزوم النقد الواسع الذي صاحب جمع الأحاديث النبوية. وكما أن هناك مؤلفات عن رواة هذه الأحاديث، هناك أيضا مؤلفات عن الأدباء، سير تلتقط أقصى ما يمكن من المعلومات عنهم، تاريخ ولادتهم و(خصوصا) تاريخ وفاتهم، تفاصيل عن مجرى حياتهم، نوادر ترسخ صورتهم، مقتبسات من إنتاجهم، أحكام معاصريهم، تعليقات عن المجادلات والمناظرات التي كانوا طرفا فيها. ومن الملاحظ أن نصا لا نعرف إلا اسم مؤلفه، وليس شيئا آخر، قد يلحقه بعض الضيم من جراء ذلك، مهما كانت جودته، كما هو حال **حكاية أبي القاسم** لأبي المطهر الأزدي (نص كان تلقيه سيكون أحسن ومصيره أفضل لو ثبت أن مؤلفه هو أبو حيان التوحيدي، حسب ما يفترض البعض).

ينبغي ربط التأكيد على المؤلف بخاصية أخرى : النص الكلاسيكي مشدود إلى الكتابة، حتى وإن لم يعرف في البدء إلا رواية شفوية. يتعين عليه أن يرد في صورة راسخة قارة، وإن لم يدرك دائما هذا الهدف. مخطوطات مقامات الهمذاني تختلف عن بعضها البعض في عدد من التفاصيل، على الأرجح لأن مؤلفها، الذي توفي في سن مبكرة، لم يسعفه الوقت لوضع اللمسات الأخيرة على كتابه وإنجاز نص نهائي، كما حصل لمقامات الحريري.

السمة الثالثة للنص الكلاسيكي : أسلوب رفيع جزل، لا يقبل العبارات العامية المبتذلة إلا عندما تكون هناك حاجة إلى مراعاة التناسب و التطابق بين الخطاب، وقائله، والمقام الذي قيل فيه، أي عند رواية نكتة أو كلام هزلي قد يضعف تأثيره إذا نقل حسب القواعد الصارمة للمعجم والإعراب. وعندما يحدث انحراف عن الأسلوب الرفيع، يُعلل بالضرورة، كما نلاحظ عند الجاحظ وابن قتيبة وأبي المطهر الأزدي (نسبة الألفاظ العامية ضخمة جدا عند هذا الأخير).

وبما أنه مكتوب بلغة تختلف عن اللغة الشفوية، فإن النص الكلاسيكي غالبا ما يكون عسير الفهم وبالتالي يتطلب الشرح والتفسير. ذلك أنه موجه أساسا للتعليم، وقد يتطوع المؤلفون أنفسهم للقيام بهذه المهمة. وعلى الرغم من ارتباطه العضوي بالتفسير، فإنه لا ينسجم كثيرا مع الترجمة ولا يستسيغها ؛ نقله إلى لغة أجنبية عملية، بمعنى ما، خارج أفقه. يؤكد **كتاب الحيوان** أن الشعر لا يحتمل النقل، لأنه في لغة أخرى يفقد أهم مكوناته، النظم، ويتحول إلى نسيج من التفاهات. لا تـتماهى القصيدة مع نفسها إلا في لغتها الأصلية، لهذا لا يمكن ترجمتها، بل لا تجوز ترجمتها، مبدئيا على الأقل. لا يعبر الجاحظ صراحة عن هذا الحـظـر، لكنه ينجم منطقيا عن كلامه. ويمكن أن نذهب أبعد ونقول إن العديد من النصوص النثرية (**رسالة الغفران، مقامات الحريري**...) تفتقر وتضعف عندما تترجم. قد يعترض علي بأن الأمر يتعلق بنوعية المترجم، وشخصيته وموهبته الأدبية. لكن ليس هذا موضوعنا الآن، ما أود التركيز عليه يتعلق بموقف المؤلفين القدماء فيما يخص ترجمة أعمالهم. بكل بساطة، لم تكن تخطر ببالهم، بينما هي اليوم الشغل الشاغل للكتاب العرب ؛ أغلب الظن أن المتنبي كان سيغضب لو تصدى أحد لترجمة قصائده إلى اللاتينية أو العبرية.

من الواضح أن كتاب **الليالي** لا يفي بأي واحدة من المميزات التي ذكرت. فهو بدون مؤلف، ويقدم نفسه أو يمثل في روايات مختلفة، وأسلوبه عامي دارج (وإن كان لا يأنف دائما من السجع)، ثم إنه لا يُشرح وليس موضوع تعليم. لكن الذي كان وراء سوء حظه وطالعه في الماضي هو الذي وراء سعادته اليوم، لأنه الكتاب العربي الذي يترجم أكثر[28]. فكأنه يطالب بالترجمة، هو الذي نفسه ينحدر جزئيا من كتب هندية وفارسية ويونانية. وبفضل شفافيته فإنه لا يكاد يفقد قوته عندما ينقل إلى لغة أخرى.

وما دام خارج المؤسسة الأدبية، فإنه إجمالا يظهر بمظهر كتاب الراحة واللذة الخالصة. ومن المعلوم أن الأديب لم يكن يقضي كل وقته يدرس الكتب الجادة ؛ كان يوصى بتنويع قراءاته وتجديد قواه بتعاطـي شيء من اللهو والعبث والتلذذ الكسول. لكن **الليالي**، على ما يبدو، لم تكن جزءا من البرنامج، فقاطعها الأدباء وضربوا صفحا عنها. ابن النديـم من بين القلائل الذين ذكروها ؛ قرأها (لا ندري في أية صورة، لكن الأكيد أن

28. من المفارقات أنه تُرجم أيضا إلى العربية الكلاسيكية، فكما هو معروف، أعاد مصحح طبعة بولاق، عبد الرحمان الشرقاوي، صياغة لغة **الليالي**، اعتقادا منه أنه يزيد في حسنها ويعلي من شأنها.

الكتاب الذي كان بين يديه ليس الكتاب الذي نقرأه اليوم)، وهذا حكمه في **الفهرست** : «وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث».

هل سنتهم ابن النديم بكونه قارئا رديئا ونغتاظ من موقفه ؟ لم يكن وحده يغض من شأن **الليالي**، وإنما كان على الأرجح يردد الرأي العام لأدباء عصره، رأيا لم يتغير فيما بعد. قد نزعم أن عمى جماعيا حال بينهم وبين إدراك جودة **الليالي** وثرائها. لكن كيف نخالف حكما امتد لقرون عديدة ؟ لا يمكن أن نشطب عليه بجرة قلم، حتى وإن لم نشاطره. والأدهى أن شيئا من هذا الحكم يظل يشوش الذهن ويولد شكا فظيعا : فمن يدري، قد تكون **الليالي** مملة ! ومن يدري، قد نكون نحن ضحايا عمى شامل يدفعنا إلى المبالغة في تقديرها والرفع من قيمتها ! وفضلا عن ذلك، لماذا نرى أنفسنا كل مرة ملزمين بالدفاع عنها ؟ لماذا نتصرف وكأن من المفروض علينا أن نرفع عنها ظلما نزعم أنه امتد لألف سنة ؟ إذا كان القدماء يزدرونها لعدم موافقتها للذوق الكلاسيكي، فبالنظر إلى ماذا نقدرها «نحن» ونثمنها ؟ وابتداء من أية لحظة حصل التحول في التلقي ؟

إنه حديث نسبيا في العالم العربي. لم يكن المؤلفون المحسوبون على النهضة، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، قد قطعوا الصلة تماما مع الذوق الكلاسيكي. وحسب علمي لم يقم أي واحد منهم بالانتساب إلى الليالي، بينما من المحقق أنهم استندوا إلى المقامات (الشدياق في **الساق على الساق** والمويلحي في **حديث عيسى بن هشام**). شكلت المقامات انتقالا مرحليا لازما إذ ساهمت في ظهور الرواية العربية، أما حكايات شهرزاد فلم تكن وراء أي مشروع تجديد أدبي.

قد يقال إن العرب، منذ ذلك الحين، تداركوا ذلك الإهمال، وأن الاهتمام ب**الليالي** ينمو، والطبعات تتكاثر، والدراسات تتواتر. وبالتوازي فإن الاهتمام بالمقامات قد ضعف، إن لم نقل انطفأ، فكتابتها المبنية على العرض البلاغي تعتبر إرثا عقيما مزعجا (لا تستمر في البقاء إلا بأعجوبة، بفضل المنمنمات التي أنجزها الواسطي في القرن الثالث عشر والتي تزين اليوم غلاف العديد من المؤلفات عن الأدب العربي). تبدلت الأحوال، فصارت المقامات لا تقرأ، بينما الإقبال على **الليالي** في ازدياد. بفضل الأوروبيين اكتشف العرب فجأة ذات يوم أنهم يملكون كنزا كانوا يجهلون قيمته.

ومع ذلك، لا يبدو لي أن حكم ابن النديم قد اختفى. وإلا لماذا لزم انتظار 1984 لكي نرى تحقيقا علميا لكتاب **الليالي** ؟ فاستثماره جاء متأخرا، وحسب المراقبين فإن

تأثيره على الأدب العربي ظل محدودا. يلمح بعض الشعراء إليه ويشيرون إلى حكاياته، كما أن بعض الكتاب (طه حسين، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ) يجدون فيه نموذجا بليغا ومثلا ممتازا للمستبد[29]. غير أن من النادر أن نجد في إنتاجهم تلك الألفة المتواطئة التي نلمسها عند مارسيل بروست أو بورخيس، ولا مناص من القول إن هذا الكتاب كان وقعه أشد في أوروبا مـما كان عليه في العالم العربي. ومع ذلك فإنه (أو ينبغي أن يكون) أحد مفاخر العرب ! فيما مضى كانت تعقد موازنات بين الثقافة العربية وثقافات أخرى (فارسية، يونانية، الخ)، يترتب عنها أن الشعر أهم منقبة للعرب. أما اليوم، وإذا ما واصلنا اللعبة المغرورة والعبثية التي تعرض ما تدين به أوروبا للثقافة العربية، فإننا قد ندعي بالأولى أن أعظم مزية للعرب أنهم ألفوا **الليالي**. ولعمري هل كانوا ينظرون إلى نفوسهم، وهل كان ينظر إليهم على النمط ذاته والصورة نفسها، لولا هذا الكتاب ؟

29. عن تلقي **الليالي** في العالم العربي حاليا، انظر فريال غزول، **شعريات ليلية**، الفصل الثاني عشر.

الاغتراب

ينظر إلى الترجمة أحيانا بعين الريبة والحذر، على اعتبار أنها، حتى في أرقى مستوياتها، لا يمكن أن تـفي بالنص الأصلي وأن تؤديه تماما. فهي في مرتبة ثانية، في وضع ثانوي، تستمد كيانها من غيـرها، بينما يستمد النص كيانه من ذاته. علاقتها به علاقة القمر بالشمس، وهذا بالضبط ما يثير الارتياب، لأنها تسعى في الخفاء، وبوقاحة، إلى أن تأخذ مكان النص الأصلي، وأن تجعله تابعا لها.

يحدث هذا على الخصوص عندما يكون المؤلف مجهولا، فـتـتكاثر حينئذ فرص المترجم في التسلط والاستبداد. ألا نقول **ليالـي** غالان، و**ليالـي** ماردروس، وليالـي **ليتمان** ؟ ومما يؤكد نزعة التطاول هاته، العداوة الشديدة والبغضاء المتمكنة بين المترجمين، كل واحد منهم يسعى إلى تـملك النص والانفراد به. ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد كراهية بورتُن لسلفه لِيـن، كراهية روى بورخيس بعض تفاصيلها في مقاله «مترجمو **ألف ليلة وليلة**». واستنادا إلى الـمثل العربي القديـم : القاص لا يحب القاص، يمكن أن نقول : المترجم لا يحب المترجم.

والأدهى من ذلك أنه ليس من النادر أن ينقل المترجمون، عوض النص الأصلي، إحدى ترجماته ؛ يترجمون ترجمة. وهكذا فإن ترجمات نسخة غالان **لألف ليلة وليلة** لا تُعدّ ولا تُحصى. تـتحول النسخة فجأة إلى نص أصلي، إلى مثال يـحـتذى ! لكنها لا

ترقى إلى هذا المستوى إلا نادرا، عندما يكون ظهورها حدثا، عندما يكون لها، كما يقول جاك دريدا، «قوة حدث[30]». وذلك ما حصل لـ**ليالـي** غالان التي فتحت عهدا جديدا في السرد الأوروبي. ولعله ليس من المبالغة تقسيم الأدب الفرنسي، في أحد جوانبه، إلى شطرين : ما قبل غالان، وما بعد غالان. فترجمته، على علاتها، وربما بسبب علاتها، ترجمة ناجحة، حدث إيجابي لأنها أثْرت الأدب الفرنسي وأغنـته.

من جهة أخرى، قد يكون لترجمة فاشلة قوة حدث. ذلك حال ترجمة متـى بن يونس لـ**فن الشعر**، ترجمة بشعة شنيعة لم تيسر فهم كتاب أرسطو، بل حجبته وصدت عنه، فكأنها أنجزت وصممت أصلا لإضماره وتغييـبه، لإقامة حجاب سـميك وسد منيع دونه. حياتها موت، ووجودها عدم ؛ وبهذا المعنى، أي بسبب إخفاقها المطلق في أن تكون جسرا ومعبـرا، شكلت حدثا، سلبيا بالطبع.

ما يصدق على النقل من لغة إلى لغة يصدق على التقليد أو المحاكاة داخل لغة بعينها. فالمقلد يظهر تهيـبا وخشوعا أمام النموذج، ولكنه يطمح في الواقع إلى أن يقصيه ويحل محله. وخير مثال على ذلك مقامات الحريري الذي قلد الهمذانـي وتفوق عليه، وهو شيء يغيظ اليوم بعض القراء، رغم أن القدماء صفقوا له. والحريري بدوره، بعد قرون من السيادة المطلقة، فقد مكانته عندما اكـتُشِفَت منمنمات الواسطي. هذه المنمنمات خاضعة لنص الحريري وعالة عليه، ولقد ظلت بهذه الصفة لمدة طويلة ؛ لكنها كانت تـتوق سرا إلى الانعتاق والتحرر، بل إلى احتلال المرتبة الأولى. ولقد تم لها ذلك، وبالضبط في القرن العشرين : أهمل الحريري وطواه النسيان، بينما اكتسحت تصاوير الواسطي العالم وانفردت بالاهتمام، بحيث لا يتم الرجوع إلى الحريري إلا من أجلها.

قد تفلح المحاكاة والترجمة في التفوق على النموذج، بل قد تجعله منبوذا مهجورا. ولكن هذا لا يسلم لها بصدر رحب ؛ فمن يا ترى يقبل عن طيب خاطر أن يصير القمر شمسا، والشمس قمرا ؟ ولكون الترجمة لا تقوم مقام النص ولا يمكن بحال أن تعوضه، يقبل القراء أحيانا على تعلم لغة من أجل قراءة كتاب ألف فيها، من أجل قراءته «في النص». إن إعجاب جيمس جُويس ب**الكوميديا الإلهية** هو الذي دفعه إلى دراسة الإيطالية. وهل هناك فيلسوف لا يتمنى اكتساب الألمانية للاطلاع مباشرة على كتابات هيجل وهايدغر ؟

30. أذن الآخر، **نصوص ومناقشات مع جاك دريدا**، ص. 195.

صحيح أن الرغبة في قراءة النص الأصلي لا تساور عامة القراء، وإجمالا فإن الترجمة تحول، بمجرد وجودها، دون الذهاب إلى الأصل، بل يبدو من الطبيعي عدم الاكتراث به. لا تـثار مسألة الأصل إلا عندما يكون الإقبال عليه متيسرا، وأيضا عندما تكون هناك حاجة ماسة إلى المقارنة بين النموذج والنسخة. ولا يحدث هذا، في الغالب، إلا عندما يتعلق الأمر بنصوص قوية، رائعة (كلاسيكية). في هذه الحالة تبدو الترجمة مجالا للتحريف والانحراف، ويتأكد الارتسام بأن النص، على الرغم من هيامه في ترجمات متعددة مختلفة، يظل مشدودا إلى معدنه ومنبته، إلى عنصره الأساس، لغة الأم. اقرأ ما شئت من الترجمات، لن تغنيك عن النص الأول ؛ أو كما يقول أبو تمام :

نَقّل فؤادَك حيثُ شِئتَ من الهـوى ما الحبّ إلاّ للحبيبِ الأولِ

الهوى أهواء، مع ما توحي به الكلمة من اتباع لشهوات النفس، وفتنة بصور واهية، وجري وراء أوهام كاذبة. أما الحب (الأول تحديدا) فمرادف للسكينة، للاستقرار، للأنس الـمرتبط بالمسكن :

كَمْ منـزِل فـي الأرضِ يألَفُهُ الفتـى وحنينُه أبـدا لأوَّلِ منـزلِ

ولكن أبا تمام، بقدر ما يحن إلى الـمنـزل الأول[31]، إلى ما هو غابر، بقدر ما يتشوق إلى ما هو غريب. أليس هو القائل :

وطُولُ مُقامِ المَرْءِ في الحَـيِّ مُخْلِق لِديباجَتَيْهِ فاغترِب تَـتجَدَّدِ

يصير اللباس المعهود رثا مبتذلا من كثرة ما تقع العيون عليه، ولكنه يتجدد عند مفارقة الحي. يدعو أبو تمام، وظاهرا على عكس ما أثبته في المقطع السابق، إلى الابتعاد عن المنـزل الأول والتنقل حيث شاء الهوى. يخلع المرء عندئذ طمره ويـرتدي ثوبا قشيبا، فيجدد كيانه ويتحول إلى شخص آخر ؛ يظهر بوجه غير مألوف (يعني الديباج ضربا من الثياب، ولكن عندما ترد كلمة ديباجة بصيغة الـمثنـى، كما هو الشأن في بيت أبي تمام، فإنها تعني الخَدَّين، وبالتالي الوجه[32]).

يتجدد النص باغترابه. فهو يخلق ويبلى في اللغة التي كتب بها، وقد تمجّه القلوب

31. مقطع أبي تمام مَبنيّ على تَمْثيل، بالمعنى البلاغي، وعن التمثيل يقول عبد القاهر الجرجاني إنه «إذا جاء في أعقاب المعانـي [...] ونُقِلَت عن صورِها الأصلية إلى صورته، كساها أُبَّـهة، وكسبها مَنقَبَة».

32. «ديباجة الوجه وديباجه : حسن بشرته» **(لسان العرب)**.

وتنفر منه، فيتوق حينئذ إلى الانتقال إلى لغة أخرى، إلى تبديل ديباجته والظهور في هيئة طريفة باهرة. لكن من سيلمح هذا التجديد ؟ أهم الغرباء الذين يحل بين ظهرانيهم ؟ قطعا لا، لأنهم لا يعرفون الوجه القديم وليس بوسعهم مقارنته بالوجه الحديث. لن تتسنى هذه المقارنة إلا في الحي، في المنزل الأول ؛ لن يلمح الحلة الجديدة إلا من شاهد الحلة القديمة، وذلك ما يومئ إليه أبو تمام في البيت التالي :

فإنِّي رأيتُ الشمسَ زِيدَتْ مَحبَّةً   إلى الناسِ أنْ لَيسَت عليهِم بِسَرْمَدِ

زيدت الشمس محبة إلى الناس لأنها لا تسطع عليهم في كل وقت وحين. فهي تتوارى في المساء، وبغروبها تثير الشوق إليها. تختفي وتغيب عن الأنظار، لكنها تعود في الصباح ؛ ذلك أنها بدورها تحن إلى الناس الذين فارقتهم، فتشرق عليهم من جديد وتكشف لهم طلعتها القديمة الجديدة في آن.

يبتعد النص المترجم مؤقتا عن أهله وذويه، ثم يعود إليهم. بل إنهم، في الحالات القصوى، يكتشفونه لأول مرة، يدركون أنه كان فيما مضى مقيما في الحي وأنهم لم يفطنوا إلى وجوده، وبالتالي أهملوه ولم يولوه ما يستحق من عناية. لو لم يترجم كتاب **ألف ليلة وليلة**، لما اهتم به العرب، فالترجمة هي التي أعلت شأنه ورفعت قدره[33]. أكيد أن ترجماته تابعة له محسوبة عليه، لكنه بدوره متوقف عليها متعلق بها لأنها تجلي معاني ودلالات غير متوقعة، إمكانيات تسكنه بيد أنها لا تنكشف إلا في لسان آخر، بلسان آخر. لقد غير ديباجته باغترابه، بانتقاله إلى الغرب. هناك وجد قراءه الحقيقيين، قراء في مستواه، ولعل أحسنهم مارسِيل برُوست الذي ألف **البحث عن الزمن الضائع** على منواله، كما يؤكد هو نفسه ذلك، ولا نملك إلا أن نسلم بأن روايته أفضل ترجمة لحكايات شهرزاد. وبهذه المناسبة أتذكر أن أحد الأصدقاء قال لي -على سبيل الهزل ؟- إن **ألف ليلة وليلة** نص عربي **كتب** للأوروبيين ؛ ولست أدري هل كان يقصد أنه ألف للأوروبيين، أو أنه من حسن حظهم.

33. «مهمة المترجم هي أن يسمح للنص بأن ينقل من ثقافة إلى أخرى، وأن يمكنه من أن يبقى ويدوم. ولا معنى للنقل إن لم يكن انتقالا، ولا للبقاء إن لم يكن تحولا وتجددا، ولا للتجدد إن لم يكن نموا وتكاثرا». (عبد السلام بنعبد العالي، **في الترجمة**، دار توبقال، 2006، ص. 32).

يوم في حياة ابن رشد

في **بحث ابن رشد**[34]، يضع بورخيس على لسان فيلسوف قرطبة كلاما عن الشعر وما يحدثه في النفس من تأثيـر. وفي هذا الإطار، يستشهد ابن رشد ببيت عبد الرحمان الداخل الذي قال مخاطبا نخلة :

نشأتِ بأرض أنتِ فيها غريبة فمِثلك في الإقصاءِ والمـنْـتَأى مِثْلي

ثم يضيف أنه كان يُسر بترديـد هذا البيت عندما كان بـمراكش، بعيـدا عن قرطبة : «فالكلمات التي قالها ملك يتشوق إلى الشرق، تصلح لي، أنا المبعد في إفريقيا، للتعبير عن حنيني إلى إسبانيا».

رغم استـتباب ملكه في بلاد الأندلس، ظل عبد الرحمان الداخل يشعر بالغربة ويحن إلى الشرق، موطنه الأصلي. ولربما يمكن أن نقول إن ابن رشد كان أيضا، وهو في إسبانيا، شديد الحنين إلى الشرق. فعلى الرغم من كونه وُلد في أوروبا ونشأ فيها، فإنه ظل موسوما بشعر البيداء البعيدة، وغافلا عن كل شعر آخر. وأسطع آية على ذلك تلخيصه لـ**فن الشعر** لأرسطو : لم يفطن أبدا إلى كون هذا الكتاب يتحدث، إجمالا، عن المسرح؛ وإن ما ضلله هو الترجمة العربية التي اعتمد عليها (ومن الأرجح أنها ترجمة مَتَّى بن يونس)، والتي وردت

34. اعتمدت على ترجمة إبراهيم الخطيب، **المرايا والمتاهات**، دار توبقال، 1987، ص. 21-27.

فيها كلمة تراجيديا بمعنى المديح، وكلمة كوميديا بمعنى الهجاء، مما أحدث سوء فهم خطير، ومنع، حسب بعض الباحثين (المتسرعين)، لقاء الأدب العربي بالأدب اليوناني. سوء الفهم هذا هو الذي قام بورخيس بوصفه، بطريقته الخاصة، في **بحث ابن رشد**.

تبدأ القصة بمشهد فيلسوف قرطبة في مكتبته، وهو يحرر **تـهافت التَّهافُت** الموجه ضد **تـهافت الفلاسفة** للغزالي : «كان القلم يجري على الورقة، والبراهين تترابط ولا تقبل الدحض، غير أن هما طفيفا كدر سعادة ابن رشد [...] بالأمس استوقفته كلمتان مريبتان وردتا في بداية **فن الشعر** هما : تراجيديا وكوميديا. لقد عثر عليهما سنوات من قبل في الكتاب الثالث من **الخطابة** ؛ بيد أن أحدا، في مضمار الإسلام، لم يخمن معناهما. تعب، دون جدوى، من مراجعة صفحات الإسكندر الأفروديسي، كما قارن، دون جدوى، بين الترجمتين اللتين أنجزهما النِّسْطوري حُنَيْن بن إسحاق وأبو بِشر متـى. والكلمتان اللغزان تتكاثران في نص فن الشعر ولذا كان تلافيهما مستحيلا».

يصطدم ابن رشد إذن، عند مدخل كتاب أرسطو، بكلمتين غامضتين. ومن المعلوم أنه كان يجهل اليونانية و السريانية، ومن المعلوم أيضا أن **فن الشعر** ترجم أولا إلى السريانية، ثم منها إلى العربية. فكما يقول بورخيس، كان ابن رشد يعمل على كتاب مترجم عن ترجمة. بهذا المعنى فإنه كان ينظر إلى نسخة عربية. فكيف وقع على كلمتي تراجيديا وكوميديا ؟ كان من المنتظر أن يجدهما مترجمتين إلى العربية.

يترتب عن هذا لبس في نص بورخيس، فكأن ابن رشد، الذي يجهل اليونانية، يشتغل على النص اليوناني ل**فن** الشعر، ويتعين عليه ترجمة الكلمتين اللغزين. يوحي بورخيس أن مسألة ترجمتهما تطرح للمرة الأولى في الثقافة العربية، وأن مسؤولية نقلهما إلى لغة الضاد ملقاة على عاتق ابن رشد. وهذا ما تؤكده نهاية القصة : «لقد كشف له أمر ما معنى الكلمتين الغامضتين، فأضاف، بخط ثابت ومعتنى به، هذه الأسطر إلى المخطوطة : يسمِّي أرسطو قصائد المدح تراجيديا، وقصائد الهجاء والقذف كوميديا. وتزخر صفحات القرآن ومعلقات الكعبة بتراجيديات وكوميديات رائعة».

إلى أية مخطوطة أضاف هذه الأسطر ؟ المخطوطة الوحيدة التي ورد ذكرها في بداية القصة تتعلق ب**تهافت التهافت**، وهو كتاب لا صلة له ب**فن الشعر**. إن ما لم يشر إليه بورخيس، إطلاقا، هو أن ابن رشد تحدث فعلا عن الكلمتين اللغزين، ولكن في مصنف آخر لخص فيه كتاب أرسطو.

لنعد إلى ما جاء ذكره في مستهل القصة، وهو أن ابن رشد قارن، دون جدوى، بين الترجمتين اللتين أنجزهما النسطوري حنين بن إسحاق وأبو بشر متى. الظاهر أن الأمر يتعلق بترجمتين عربيتين. وبناء على ذلك، فلا حاجة تدعو ابن رشد إلى أن يرهق ذهنه ويتعب نفسه بحثا عن مقابل عربي للكلمتين اللغزين، إذ سيجده عند المترجمين المذكورين، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

ثم هناك شيء آخر : لم يرد في المصادر أن حنين بن إسحاق نقل **فن الشعر**، بل ما هو مؤكد أن ابنه، إسحاق بن حنين، هو الذي أنجز هذا العمل، الذي لم يصل إلينا مع الأسف[35]. أما متى بن يونس، فإليه (وليس إلى ابن رشد !) تؤول تاريخيا مسؤولية ترجمة تراجيديا بالمديح وكوميديا بالهجاء.

إن ما رواه بورخيس، إجمالا، هو قصة فرصة ضائعة. لقد أخفق ابن رشد أيما إخفاق : كان على موعد مع المسرح، ولكنه ضل الطريق، فلم يكتب له اللقاء. ومع أنه كان يجهل المسرح كفن أدبي، فإنه كان بالتأكيد واعيا تمام الوعي بمعنى التمثيل، أو محاكاة الأفعال والأقوال. ولقد صوره بورخيس وهو يشاهد من شرفة مكتبته أطفالا يقومون بالمحاكاة التالية : «نظر من الشرفة المشربية فرأى، تحته، في البهو الأرضي الضيق، بعض الصبيان يلعبون شبه عراة. كان أحدهم، واقفا على كتفي آخر، يمثل المؤذن بصفة جلية : عيناه مغمضتان بإحكام، بينما كان يتلو لا إله إلا الله. أما الصبي، الذي كان يحمله دون أن يصدر نأمة، فكان يمثل الصومعة. وكان الآخر، راكعا على ركبتيه جاثيا في التراب، يمثل جماعة المصلين».

لم يلتفت ابن رشد إلى هذا المشهد، ولم يخمن علاقته البديهية بما ورد في **فن الشعر**. إن ما فشل في فهمه عند أرسطو، أي العرض المسرحي، يدور، بمعنى ما، تحت نافذته. يلمح بورخيس هنا إلى عمى فيلسوف قرطبة الذي عجز عن تمييز ما هو ماثل لعيانه وفي متناول نظره.

ويتكرر سوء الفهم خلال مأدبة العشاء التي دُعي إليها مع بعض الأصدقاء. فخلالها يتحدث رحالة اسمه أبو القاسم عن عرض شاهده في الصين (وهو «عرض لا يتذكره إلا لماما، وكان أرهقه أيما إرهاق») : «أشخاص [...] يدقون على الطبل ويعزفون العود،

35. راجع مقدمة عبد الرحمان بدوي لـ**فن الشعر**، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973، ص. 51.

عدا خمسة عشر منهم أو عشرين (على وجوههم أقنعة من لون قرمزي) يصلون وينشدون ويتحاورون : يعانون الأسر، ولا من رأى سجنا ؛ ويمتطون فلا يبصر الفرس ؛ ويتقاتلون بَيْدَ أن السيوف كانت من قصب ؛ ويموتون ثم ينهضون قياما بعد ذلك».

اعتقد مخاطبو أبي القاسم أن الأمر يتعلق بحمقى ومجانين، فحاول تصحيح اعتقادهم : «لم يكونوا حمقى، بل قال لي تاجر بأنهم كانوا يمثلون قصة». وطبعا لم يفهم أحد أن يقوم عدد كبير من الأشخاص برواية حكاية : «لا يتطلب الأمر، في مثل هذه الحال، عشرين شخصا. فمتحدث واحد يمكن أن يحكي أي شيء، مهما كان معقدا».

إن موضوع العمى، الأثير على بورخيس، يبرز ويتكرر في هذه القصة بصفة مدهشة. فليس من الصدفة أن يرد فيها اسم ابن سِيدَه، النحوي الأعمى ؛ ولعله ليس من الصدفة أيضا أن يرد ذكر **كتاب العين** للخليل، ومعلوم أنه أول معجم عربي، وأنه وسم بهذا العنوان لأن الخليل استهل كلامه بحرف العين. لكن من منا، عندما يسمع بهذا العنوان أو يقرأه، لا يتجه بفكره إلى العين، إلى عضو البصر ؟ وخلال العشاء، تتم الإشارة كذلك إلى ابن شرف البرجي، ولعل المقصود ابن شَرَف القيرواني ؛ وللتذكير، فإن صاحب **مسائل الانتقاد** كان أحول (ومن الطريف أن نتذكر منافسته الشديدة لابن رشيق، صاحب **العمدة**، الذي كان أعور). أما الجاحظ، الذي يشار إليه أيضا خلال الأمسية، فإن اسمه يحيل إلى عاهة في مقلتيه. وليس هذا كل ما في الأمر : ففي القصة حديث مطول عن بيت لزهير بن أبي سلمى الذي يشبه «القدر بجمل أعمى». والحقيقة أن هذا الشاعر تحدث في بيته المشهور عن المنايا، مشبها إياها بناقة لا تبصر ليلا :

رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْواء من تُصِبْ　　　تُمِتْه ومن يسلم يُعَمَّر فيَهْرَمِ

وأخيرا نقرأ أن ابن رشد رجع إلى بيته عندما كان المؤذنون ينادون لصلاة الفجر : لم يتذكر حينئذ مشهد الصبيان وهم يقومون بمحاكاة طقوس الصلاة (والجدير بالإشارة أن الصبي الذي قلد المؤذن كان مغمض العينين).

عاد ابن رشد إذن إلى منزله عند الفجر، ولربما من المفيد في هذا المضمار التوقف لحظة عند مسألة الليل والنهار في مساره. لقد كان، حسب من ترجموا له، يشتغل بالليل، ولم يتوقف عن العمل إلا ليلة زفافه وليلة موت أبيه. فهو في وضح النهار يشغل وظيفة قاضي : النهار بالنسبة إليه زمن الشرع، وفضاء الشارع أو العالم الخارجي. أما أثناء الليل،

فإنه يكرس جهده للفلسفة، أي لمادة شبه سرية، تدرس في الخفاء والستر، مما يقتضي العزلة، والانكماش على النفس، والانقباض في قرارة المنزل : إن الفلسفة جانبه المظلم. وهكذا فإنه يشارك في صنفين من المعارف والعلوم، لكل منهما مكان خاص ووقت محدد.

في هذا الإطار بالضبط، ينبغي وضع قصة بورخيس، حيث للنهار والليل، للخارج والداخل، دلالة معينة. لنتتبع مراحلها الثلاث. المرحلة الأولى تصور ابن رشد في منزله أثناء النهار، منهمكا في تحرير **تهافت التهافت**. المرحلة الثانية تصف جلسة سَمَر تجمع ابن رشد بأصدقائه، وتستمر طيلة الليل. أما المرحلة الثالثة، فتتزامن مع عودة ابن رشد إلى منزله، عند الفجر، أي في وقت التباس وغموض، في وقت لا يتميز فيه النهار من الليل. وفي هذه اللحظة بالذات، ينكشف له، حسب بورخيس، معنى كلمتي تراجيديا وكوميديا ؛ انكشاف خادع طبعا، لأنه يحسب أنهما تقابلان المديح والهجاء. في وقت امتزاج الليل بالنهار، اختلطت عليه الأمور، فرأى المختلف (التراجيديا والكوميديا) في صورة المألوف (المديح والهجاء)، ومن ثم رد الأدب اليوناني إلى الأدب العربي. لقد خرج من مكتبته عند المساء وذهب للقاء الآخرين، ولكنه عاد في النهاية إلى منزله، مع كل ما يعني المنزل من رسو في الماضي، ورسوخ للقيم الأصلية الأليفة، وتشبث بالنخلة الشرقية.

كَمْ منزِل في الأرضِ يأْلَفُهُ الفتى   وحنينُه أبـدا لأوَّلِ منـزلِ

الـمُتَطفِّل : حي بن يقظان

قيل إن الأدب العربي الكلاسيكي أنجز، بين الفينة والأخرى، أعمالا رائعة مدهشة، ظهرت فجأة ومن دون سابق إنذار، إلا أنها، وعلى الرغم مما تحمله من وعود، ظلت منفردة ولم تـنـتج حركة أدبية في مستواها[36]. ربما لن نتفق مع هذا القول (أليس العمل المبدع يتيما وعقيما ؟)، لكنه جدير بالتأمل، وقد يؤيده **كتاب البخلاء** للجاحظ، الذي لا نجد فيما سبقه نموذجا له، كما لا نعثر فيما تلاه على ما يعادله أو يُعدّ خلفا له. ويمكن أن نذكر أيضا **حكاية أبي القاسم** لأبي المُطَهَّر الأزْدي، التـي لا تـمت بقرابة مباشرة لأية حكاية أخرى. لكن أهم مثال يمكن إيراده في هذا الصدد هو **حي بن يقظان** الذي يبدو الأول والأخير من نوعه في الأدب العربي. كيف توصل الأندلسي أبو بكر بن طفيل، الطبيب الخاص للسلطان الـموحدي أبي يعقوب يوسف، إلى كتابة هذه القصة الفريدة ؟

صياغة **حي بن يقظان** تشكل لغزا محيـرا، وقبل أن نحاول وصفه، نشيـر إلى أن ثمة لغزا آخر يتعلق ببطل القصة الذي يظل أصله مكتنفا بالأسرار، إذ ليس هناك يقين في أنه ولد ولادة عادية كسائر البشر. ذلك أن ابن طفيـل يقدم روايتين لتكونه.

فحسب الرواية الأولى، فإنه تولد من طينة متخمرة، في «جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب».

---

36. انظر شارل بيلا، **اللغة والآداب العربية**، ص. 22.

أما حسب الرواية الثانية، فـ «إنه كان بإزاء تلك الجزيرة جزيرة عظيمة [...] عامرة بالناس، يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة، وكانت له أخت عضلها ومنعها الأزواج إذ لم يجد لها كفؤا. وكان لها قريب يسمى يقظان، فتزوجها سرا على وجه جائز في مذهبهم. ثم إنها حملت منه ووضعت طفلا. فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت زمه بعد أن أروته من الرضاع، وخرجت به في أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر [...] ثم قذفت به في اليم، فصادف ذلك جريـة الماء بقوة، فاحتملته من ليلته إلى ساحل الجزيرة المتقدم ذكرها».

يذكر ابن طفيل هاتين الروايتين دون أن يفصل بينهما، وليس بالإمكان أن نعرف بالضبط أيهما يفضل. ومع أنهما تختلفان في كيفية تكون حي، إلا أنهما تلتقيان في التأكيد على أنه ترعرع، فيما بعد، في كنف ظبية حنت عليه لأنها فقدت ولدها، فتكفلت بالطفل واعتنت بتغذيته والحرص عليه. فسواء أكان له والدان أم لا، فإنه لن ينمو في أحضان أسرة إنسية.

ما ينطبق على البطل ينطبق على كتاب ابن طفيل الذي لا ينتمي إلى نوع معروف أو أسرة محددة. يقول المؤلف في المقدمة إنه سيروي «قصة حي بن يقظان وأَسَال وسَلامان الذين سماهم الشيخ أبو علي [ابن سينا]». يتبادر إلى الذهن أن ما ألفه ينـتسب إلى ما كتب ابن سينا عن حي بن يقظان، لكن هذا النسب سرعان ما يتبدد عندما نقرأ النصين، فالعلاقة بينهما باهتة ولا تكاد تتعدى أسماء الأشخاص[37]. يمكن أن نقول إن كتاب ابن طفيل تولد من كتاب ابن سينا، أي أن له سلفا، كما يمكن أن نقول إنه من غير أم ولا أب. علاقة ابن طفيل بابن سينا كعلاقة حي بالظبية التي ربته، بكائن ينتمي إلى جنس مختلف. يعتقد حي أنه ابن ظبية، وهو اعتقاد غير صحيح، ومن جهته يزعم ابن طفيل أن كتابه من نتاج كتاب ابن سينا، بينما الاختلاف واضح بينهما.

هكذا يفتقر ما كتبه ابن طفيل إلى الأصل، تماما كالبطل. وبهذا المعنى يشكل تـحديا للقارئ الذي يسعى جاهدا إلى ترويض هذا النص الوحشي وتدجينه. فبما أن الغرض من تأليفه غرض فلسفي ملفوف في قالب قصصي، فلقد اعتبره البعض رواية فلسفية ؛ ذلك ما نص عليه ليون غُوتيـي في عنوان ترجمته الفرنسية : «**حي بن يقظان، رواية فلسفية لابن**

37. عن علاقة ابن طفيل بـ**حي بن يقظان** لابن سينا، يجد القارئ إيضاحات مفيدة في كتاب لِيُون غُوتِيِي، **ابن طفيل، حياته ومؤلفاته**.

طفيل». هذا النعت موجه طبعا إلى القارئ الفرنسي، والأوروبي بصفة عامة، والمقصود منه رد المجهول إلى المعلوم، والإعلان عن هوية النص أو نوعه، وبالتالي تيسير تناوله ؛ بتلميحه إلى ما في الكتاب من سرد ممزوج بقضايا فكرية، يحيل العنوان الفرعي إلى نماذج من الرواية الأوروبية. وهذا كثيرا ما يحدث لدى الدارسين، وقد لا يكون في الأمر ما يدعو للدهشة أو التحفظ، فبعض الأعمال الأدبية تتعدى سياقها وترتبط بأخرى بعيدة عنها، لأن لها من القوة ما يؤهلها لنسج صلات خارج تربتها. وعلى سبيل المثال، يمكن ذكر **رسالة الغفران** التي شبهت بـ**الكوميديا الإلهية**، كما يمكن ذكر **مقامات** بديع الزمان الهمذاني التي لمح الباحثون فيها علاقة بالرواية الشطارية. فكأن هذه الأعمال تشتمل على شيء زائد أو فائض، لا يظهر بجلاء في سياقها المباشر ولا يتضح إلا في إطار أوروبي[38].

مجمل القول إن غوتيي، الذي يصف ابن طفيل أحيانا بالفيلسوف وأحيانا بالروائي، فك عزلة **حي بن يقظان** ودمجه داخل أسرة الرواية الفلسفية (الطريف في الأمر أن البطل لا أسرة له ولا تشده صلة بوالد أو ولد، ويرى نفسه في كل أطواره مختلفا وحيدا). ربط غوتيي نص ابن طفيل بنصوص جاءت بعده، بأولاد لم ينجبهم، إلا أنهم يمتون إليه بقرابة غامضة. لكن هذا لا يتم إلا بإدراجه في نوع لم يكن ليخطر ببال المؤلف أو معاصريه. لا شك أن ابن طفيل كان يعتبر **حي بن يقظان** رسالة، ورغم أن هذا النعت كان يطلق على كتابات مختلفة، إلا أنه يعني في الغالب مقالة يتناول فيها المؤلف قضية ما يقوم بمعالجتها بصفة شخصية[39].

تجدر الإشارة إلى أن ابن طفيل، بعد إعلانه أنه سيروي قصة حي بن يقظان وأسال وسلامان، يحيل إلى آيتين قرآنيتين تصفان ما تحدثه القصص من تأثير في النفس : {في قصصهم عِبْرة لأولي الألباب} (سورة **يوسف**، الآية 111)، و{ذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد} (سورة **ق**، الآية 37). ترد هذه الإحالة في نهاية المقدمة ؛ وفي التقاليد الأدبية القديمة، كثيرا ما يتم الاستشهاد بالقرآن الكريم في ختام الفصول، ويحرص المؤلفون على انتقاء الآيات التي تلائم موضوعهم. يختلف النص القرآني المستشهد به حسب الغرض الذي يرمي إليه المؤلف ؛ فابن طفيل يسعى إلى إبراز علاقة

38. ما يضيف قيمة جديدة إلى **حي بن يقظان** عندما ينعت بالرواية الفلسفية، أن الرواية نادرة في الأدب العربي القديم، أو لم يكن لها إلا دور ثانوي، بينما تحتل اليوم الصدارة بين الأنواع.

39. انظر مادة «رسالة» في **موسوعة الإسلام**.

بين ما كتب وما جاء في القرآن من سرد، ويعين بالتالي النهج الذي ينبغي اتباعه عند قراءة **حي بن يقظان**. تشير الآيتان إلى صنفين من المتلقين، الأول يمر على القصة دون أن يتمعن فيها، والثاني يبحث عن معناها العميق ويحاول أن ينفذ إليه. يتوقع ابن طفيل أيضا قارئين لقصته التي تتضمن تعليما خفيا يتطلب قراءة متأنية على غرار تلك التي تتطلبها القصة القرآنية. لقد عمد إلى الشكل القصصي «على سبيل التشويق والحث على دخول الطريق»، معتبرا إياه حجابا يخفي ويكشف في ذات الوقت ما ينوي تبليغه[40].

مباشرة بعد المقدمة، يصرح ابن طفيل أن ما سيقصه منقول من كلام سابق : «ذكر سلفنا الصالح رضي الله عنهم»، موحيا بأنه يكتفي بترديد ما قالوا. يتعلق الأمر برواة مجهولين، وما يسترعي الانتباه أنه يشير إليهم بعد أن قال إن ابن سينا **سَمّى** حي بن يقظان وأسال وسلامان. لأشخاص القصة أسماء، بينما رواتها بدون هوية محددة. وقد يترتب عن عدم تسميتهم أن ما ذكروه لا يستند إلى أساس صلب، وأنه من باب الأقوال السائرة والأخبار المأثورة التي يتناقلها الناس بدون الالتفات إلى مصدرها. من المستبعد أن يكون ابن طفيل قد فكر في ما روته شهرزاد[41]، لكننا لا نستبعد أنه يومئ إلى كتاب **كليلة ودمنة** الذي كان عند القدماء مرجعا أساسيا في الحديث عن السرد. ومعلوم أن الأمثال التي يشتمل عليها، والتي تبتدئ بعبارة «زعموا أن»، تستند إلى رواة لا أسماء لهم. وما يلفت النظر أن ابن طفيل يستعمل أيضا عبارة «زعموا» عند حديثه عن الرواة الذين ينقل عنهم، إلى جانب «ذكروا» و«قالوا».

توجد عدة عناصر مشتركة بين **كليلة ودمنة وحي بن يقظان**. فمؤلف **كليلة**، بَيدَبا، فيلسوف، وقد صاغ كتابه بحيث يقرأ بطريقتين، أي أنه يفترض قارئين، الأول يكتفي بالمعنى السطحي للأمثال، والثاني يستخلص معناها الباطن. وعلاوة على ذلك، فإن بيدبا، قبل أن يشرع في التأليف بأمر من دَبْشَلِيم، ملك الهند، أخذ مبادرة ينبغي التذكير بها لأنها تتكرر، وإن بصيغة مختلفة، في **حي بن يقظان**. فلقد سعى إلى إصلاح دبشليم وثنيه عن طغيانه وتجبره، ورغم أن تلامذته نبهوه إلى ما في الأمر من مخاطر (كما سيفعل أسال مع حي)، فإنه تمسك برأيه ودخل على الملك وقام بوعظه ؛ ومعلوم أن الملك غضب من جرأة الفيلسوف وأودعه السجن عقابا له.

---

40. إلى جانب «قصة»، يستعمل ابن طفيل كلمة «نبأ» و«خبر». عن دلالة هذه الكلمات، انظر دومينيك مالي، «أ (ب) سال ويوسف، رموز وسرد في أحياء بن يقظان».

41. وإن كانت هناك عناصر تقرب قصته من حكاية السندباد، ومن بينها : اليتم أو الوحدة، السفينة والملاحون، التابوت الذي يحمله التيار، الجزيرة الخالية والجزيرة المعمورة، الإبحار ثم العودة إلى نقطة الانطلاق.

يُسند بيدبا أمثاله إلى أشخاص سبقوه، لا يسميهم ولكنه ضمنيا يقيم لهم اعتبارا ويرى أنهم مصدر الحكمة وجديرون بالتالي أن يروى عنهم. ومن جهته فإن ابن طفيل، على الرغم من كونه لا يسمي من ينقل عنهم، فإنه يصفهم بالسلف الصالح، ويترتب عن هذا الوصف أنهم أهل فضل وأن قولهم حري بالعناية والمراعاة ؛ فالسلف، بما أنه صالح، لا يمكن أن يصدر عنه قول كاذب أو سخيف. لكن الغريب في الأمر أن ابن طفيل، رغم ادعائه أنه يروي عن السلف الصالح)ورغم تعيينه بدقة في المقدمة ما استفاد من كتابات الفارابي وابن سينا والغزالي وابن باجه(، يؤكد في الخاتمة أن عمله لا ينبني على النقل والتقليد، وأنه اشتمل على حظ من الكلام لا يوجد في كتاب ولا يسمع في معتاد خطاب. كتابه ناتج عن الكتب، ولا يوجد في الكتب ؛ تولد من أقوال سابقة، وتولد من لا شيء. هذه المفارقة هي نفسها ما يميز البطل الذي تقول رواية إن له أما وأبا، وتقول رواية أخرى إنه تكون عن طريق التولد الذاتي.



لا شك أن ابن طفيل يرمز في قصته إلى النبي موسى، وعلى الخصوص حين يصف إلقاء حي في اليَم. وفي هذا السياق، وسعيا منا إلى تحديد النوع السردي الذي ينتمي إليه **حي بن يقظان**، تصادفنا، في ثقافات مختلفة، عدة حكايات يرد فيها موضوع عرض طفل على الماء (أو في غابة أو جبل)، اتقاء لشر ملك جبار ؛ طفل يتم إنقاذه، وتقوم بإرضاعه امرأة غالبا ما تكون في مرتبة دنيا، وقد تكون المرضعة حيوانا. ينشأ الطفل في أسرة متواضعة، بينما هو في الواقع ينتمي إلى أسرة ملكية أو عالية[42]. توصف هذه الحالة بالرواية العائلية، وما يميزها، باختصار شديد، أن البطل له أبوان وأمان. وكما هو الشأن في هذه الحكايات، فإن لحي أمَّين، الأميرة التي ولدته، ثم الظبية التي ربته واعتنت به، كما أن له أبوين، يقظان الذي أنجبه، ثم أسال الذي علمه الكلام وأحكام الملة.

وعلى ما يبدو، فإن خاله، ملك الجزيرة العامرة بالناس، يتصرف حسب مزاجه، ولا يذعن لقانون ما عدا رغبته وأنانيته، على الأقل فيما يخص أخته. فحجته في الاعتراض على زواجها أنه لم يجد لها كفؤا ؛ بتعبير آخر، لم يجد لنفسه كفؤا ؛ وبما أنه وحده كفؤ لنفسه ونظير لها، فلا ينبغي أن تكون الأميرة من نصيب رجل غيره[43]. لكنها تمردت

42. انظر أوطو رانك، **أسطورة ميلاد البطل**.

43. الإحالة غير المباشرة إلى النبي موسى، قد تكون في الوقت نفسه إحالة إلى مصر، وإلى الفراعنة، والزواج بالأخت.

عليه، واصفة إياه بـ «الملك الغشوم الجبار العنيد»، وتزوجت في الخفاء بيقظان «على وجه جائز في مذهبهم»، وجه مقبول لدى الجميع ما عدا أخيها. وبذلك ينفي ابن طفيل عن حي كونه ولد بطريقة غير شرعية، كما أنه بالإشارة إلى القرابة بين الزوجين، يؤكد الصفة العالية ليقظان وأنه من أسرة ملكية. لكن الزواج تم بدون موافقة الملك ولم يكن علنيا، ونتيجة لذلك فإن ولادة حي تمت بين القانون وانعدام القانون. رغم ارتكازه على مذهب شائع، يظل زواج الأميرة بيقظان سريا، وهذا قد يقلل من شرعيته أو يشكك فيها. وهو على كل حال زواج لا يمكن أن يستمر إلا إذا ظل مستـترا ؛ بيد أن ولادة حي تشي به وتكشفه. لو شاع الخبر لوقع أمر عظيم، فلا بد من التخلص من الرضيع ؛ عرضت الأميرة ابنها للهلاك، أو على الأصح لاذت بالتحكيم الإلهي. والملاحظ أن يقظان لا يرافقها عند خروجها إلى ساحل البحر، وليس في النص ما يوحي بأنها استشارته فيما هي مقدمة عليه، بل ليس فيه ما ينم عن كونه يعلم أنها وضعت طفلا. يظل الأب باهـتا، ولا يذكر إلا بصفة عابرة.

تـمت ولادة حي في ظروف صعبة تشبه تلك التي تحيط بولادة الأبطال ؛ لكي يكون له مصير متميز، يجب أن تكون ولادته غير عادية ونشأته غير معهودة. وعندما ينمو ويشرع في التفكيـر، يجد نفسه مخـتلفا عن باقي الكائنات ويعتقد أنه الإنسان الوحيد وأن لا مثيل له في الوجود. «وبقي على ذلك برهة من الزمن يتصفح أنواع الحيوان والنبات ويطوف بساحل تلك الجزيرة ويتطلب هل يجد لنفسه شبيها حسب ما يرى لكل واحد من أشخاص الحيوان والنبات أشباها كثيرة، فلا يجد شيئا من ذلك. وكان يرى البحر قد أحدق بالجزيرة من كل جهة، فيعتقد أنه ليس في الوجود أرض سوى جزيرته تلك». خلال عزلته الطويلة، تعلم كثيرا من الأشياء، ولكنه ظل يجهل كل شيء عن أصله، وهذا يتلاءم مع الافتراض الذي تفحصه ابن طفيل، وهو أن حي بن يقظان تولد من غير أم ولا أب. هذه الرواية تنفي البعد الجنسي، لأنها لا تصور كالأخرى علاقة بين رجل وامرأة. وما يؤكد تفرد حي أنه لم ينجب ولم يفكر في الإنجاب، وحتى عندما انتقل إلى جزيرة سلامان لا نجده يكترث بالمرأة التي لا يرد ذكرها على أي حال. فالأم حاضرة في بداية القصة، ويمكن اعتبار الظبية أما ثانية، ولكن المرأة غائبة تماما[44].

44. في إحدى المخطوطات نقرأ أن الجزيرة التي تولد بها حي، «بها شجر يثمر نساء» ؛ بيد أن هذه الإشارة تظل عابرة، إذ لم يصا.ف حي قط هذا الشجر. وبصفة عامة، فإنه يعتبر الجسم عديم القيمة ويسعى إلى كبت شهواته وأن يكون فكرا خالصا.

وما دام حي بلا نسب، فإنه بالتالي لا يحمل اسما. ليس هناك ما يشير إلى أن أمه أطلقت عليه اسما من الأسماء عند ولادته. ابن طفيل هو الذي سماه حيا (استنادا إلى ابن سينا)، بينما يجهل هو ذلك، كما يجهله كل الذين سيتعرف عليهم فيما بعد. لا يدري شيئا عن والديه، بخلاف المؤلف والقارئ اللذين يعلمان قصته، ولكنه علم غير مؤكد، لأن ولادته ترد فيها روايتان مختلفتان، ومن المستحيل التعرف على الصحيحة منهما.



ينسجم التولد الذاتي الذي تصفه الرواية الأولى مع التعلم الذاتي ؛ تمكن حي، معتمدا على نفسه، من الإحاطة بمختلف المعارف المتعلقة بالطبيعة وبما وراء الطبيعة[45]. فكما أنه لا يدين بالحياة لوالدين، فإنه لا يدين بالعلم لمعلم، وينطبق عليه تماما وصف الفيلسوف العصامي، لا سيما أنه لم يكن قبل لقاء أسال ملما بالكلام الذي يشكل أساس المعرفة. لكن هذه الرواية تقتضي العزلة التامة والتفرد المطلق وتنفي البعد الاجتماعي ولا تحفل به. وعلى العكس، فإن الرواية الثانية تصب اهتمامها على وضعية الفيلسوف في المدينة[46].

يبرز البعد الاجتماعي عندما يلتقي حي بأسال الذي نشأ بجزيرة «انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة عن بعض الأنبياء المتقدمين صلوات الله عليهم، وكانت ملة محاكية لجميع الموجودات الحقيقية بالأمثال المضروبة التي تعطي خيالات تلك الأشياء وتثبت رسومها في النفوس، حسب ما جرت به العادة في مخاطبة الجمهور». يختلف الخطاب حسب نوعية المتلقين : الملة مبنية على أمثال ورموز تخاطب خيال الجمهور، بينما تعتمد الفلسفة على التفكير والتأمل في حقيقة الأشياء وتتوجه إلى أذهان صفوة نيرة.

نشأ أسال مع سلامان، «فتلقيا تلك الملة وقبلاها أحسن قبول»، لكن أسالا «كان أشد غوصا على الباطن، وأكثر عثورا على المعاني الروحانية وأطمع في التأويل» ؛ وأما

45. لابن طفيل صفحات رائعة تصف حي بن يقظان في وقت استغراقه بمشاهدة الموجود الأول الحق الواجب الوجود. نقرأ مثلا : «وما زال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق، حتى تأتى له ذلك [...] وتلاشى الكل واضمحل، وصار هباء منثورا، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود [...] واستغرق في حالته هذه وشاهد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر».

46. انظر هيلل فرادكين، «التفكير السياسي لابن طفيل».

سلامان فكان أكثر احتفاظا بالظاهر، وأشد بعدا عن التأويل . زد على ذلك أن أسالا يميل إلى العزلة، بينما سلامان متعلق بملازمة الجماعة، «فكان اختلافهما في هذا الرأي سبب افتراقهما». صار أسال شبه منبوذ بين أصحابه، فانتقل إلى جزيرة حي التـي كان قد سمع عنها والتـي كان يعتقد أنها خالية. ارتحاله عبارة عن نفي، وهي حالة تقربه من حي بن يقظان الذي نفي عند ولادته. يستبدل أسال صحبة سلامان بصحبة حي، كما يستبدل حي صحبة الظبية بصحبة أسال.

تشبه الجزيرة التي يرأسها سلامان تلك التي يحكمها خال حي، فكلتاهما عامرة بالناس، لكن ما يثيـر الانتباه بوجه خاص هو التماثل بين يقظان والملك من جهة، وأسال وسلامان من جهة أخرى. فيقظان خاضع للملك، وأسال خاضع لسلامان. كل منهما يستتر ويتوارى : يقظان يتزوج سرا، خوفا من الملك، وأسال المولع بالمعاني الروحانية الخفية، يلجأ إلى جزيرة حي ليتسنـى له ممارسة تأويله بدعة واطمئنان، بعيدا عن تحفظ سلامان. تُظهِر عدة مؤشرات ضعفَ أسال، فهو يفر من سلامان، ويفر من حي عندما يقع بصره عليه لأول وهلة.

اتسم اللقاء في البداية بالنفور، ثم سرعان ما انعقدت الألفة، لا سيما عندما قدم أسال لحي «بقية من زاد كان قد استصحبه من الجزيرة المعمورة». وبعد ذلك علمه الكلام، فتوطدت المودة، وأخبر كل منهما الآخر عن شأنه. ولما روى حي كيف ترقى بالمعرفة حتى انتهى إلى درجة الوصول [...] لم يشك أسال في أن جميع الأشياء التي وردت في شريعته [...] هي أمثلة هذه التي شاهدها حي بن يقظان، فانفتح بصر قلبه [...] وتطابق عنده المعقول والمنقول. ومن جانبه اقـتنع حي بحديث أسال عن أحكام الملة، وعلم أن الذي وصف ذلك وجاء به محق في وصفه، صادق في قوله، رسول من عند ربه، فآمن به وصدقه وشهد برسالته. ومع ذلك، ظل يتعجب من أمرين واردين في الشريعة[47]، فقرر الانتقال إلى جزيرة سلامان لإصلاح الناس وهدايتهم.

حاول أسال أن يثنيه عن هذا الأمر، لكنه أصر على عزمه. قد يـبدو إصراره غريبا، فأسال أعلم بأصحابه منه، فلماذا لم يصغ إلى نصيحته ؟ هناك فقرة يجب أن نتوقف عندها

47. «أحدهما، لِم ضرب هذا الرسول الأمثال للناس في أكثر ما وصفه من أمر العالم الإلهي، وأضرب عن المكاشفة حتى وقع الناس في أمر عظيم من التجسيم [...]. والأمر الآخر لم اقتصر على هذه الفرائض ووظائف العبادات وأباح الاقتناء للأموال والتوسع في المأكل».

لحظة، يرد فيها أول سؤال طرحه أسال على حي : «فجعل أسال يسأله عن شأنه ومن أين صار إلى تلك الجزيرة، فأعلمه حي بن يقظان أنه لا يدري لنفسه ابتداء ولا أبا ولا أما أكثر من الظبية التي ربته». لقد كان خلال عزلته يعتقد أن الغزالة أمه، ولا شيء يسمح لنا أن نقول إنه خطرت بباله فكرة أخرى عن نسبه. أما بعد معاشرته لأسال، فإنه أدرك بما لا يدع مجالا للشك أنه لا ينحدر من حيوان غير ناطق وأن والديه آدميان. وبناء على ذلك، أليس من الطبيعي أن يتوق إلى التعرف عليهما ويشرع في البحث عنهما ؟ في الحكايات المشابهة، يترعرع الطفل الذي عرض على الماء في كنف أسرة جديدة، وعندما يشب يهتدي إلى والديه الحقيقيين[48]. لكن حي بن يقظان لا يتعرف أبدا على أمه وأبيه ! وعلى ما يظهر، لم تحرك هذه المسألة فضوله ولم يحفل بها ؛ لم يُبدِ رغبة صريحة في اكتشاف أمه، وبالأحرى أبيه الذي لا يهتم به إطلاقا[49]. يمكن أن نقول إنه لا يكترث بوالديه لأنه يريد أن يكون فريدا ؛ ومع ذلك، ألا يمكن اعتبار انتقاله إلى جزيرة سلامان عودة إلى الأصل، إلى الجزيرة التي ولد فيها ؟

على أي حال، «اشتد إشفاقه على الناس، وطمع أن تكون نجاتهم على يديه». ولما وصل إليهم رفقة أسال، شرع في «بث أسرار الحكمة إليهم، فما هو إلا أن ترقى عن الظاهر قليلا وأخذ في وصف ما سبق إلى فهمهم خلافه فجعلوا ينقبضون منه وتشمئز نفوسهم عما يأتي به، ويتسخطونه في قلوبهم». الجدير بالإشارة أنه خاطب المريدين ليس غير، وذلك لأنهم، كما أعلمه أسال، «أقرب إلى الفهم والذكاء من جميع الناس، وأنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز». لكنه فشل في إقناعهم ولم يتمكن من إنجاز المهمة البطولية التي أوكلها إلى نفسه[50]. ومع أنه تفوه بخطاب مقلق وأشاع البلبلة والاضطراب في النفوس، فإنه لم يتعرض للقمع ؛ ظل الصراع مغلفا ولم يصل إلى حد المواجهة العنيفة، بل إن المريدين «أظهروا له الرضا في وجهه إكراما لغربته فيهم ومراعاة لحق صاحبهم أسال». إنه ليس منهم، وبالتالي لا تنطبق عليه تماما أحكامهم.

ولما تبين له فشله، «انصرف إلى سلامان وأصحابه، فاعتذر لهم عما تكلم به معهم وتبرأ إليهم منه وأعلمهم أنه قد رأى مثل رأيهم واهتدى بمثل هديهم، ووصاهم بملازمة

48. أوطو رانك، **أسطورة ميلاد البطل**، ص. 89.

49. بعد موت الظبية، قام حي بتشريحها بحثا عن سر الحياة، بتعبير آخر بحثا عن سره.

50. سبق له، بمعنى ما، إنجاز عمل بطولي أثناء عزلته، عندما أحاط بمفرده بكل المعارف.

ما هم عليه من التزام حدود الشرع والأعمال الظاهرة». بتراجعه عما بثه إليهم وإنكاره لتعليمه، أعلن توبته، لكن من الواضح أنها توبة شكلية ناجمة عن التقية، فلو رأى حقا مثل رأيهم، لما فارقهم. إن استدراكه نابع أساسا من كونه «تحقق على القطع أن مخاطبتهم بطريق المكاشفة لا يمكن»، وأنهم غير مؤهلين لتقبل أسرار الحكمة ولا يجوز إشراكهم فيها. ذلك أنه «فهم أحوال الناس وأن أكثرهم بمنزلة الحيوان غير الناطق». هذا يعني أنه ظل في جزيرة سلامان كما كان في جزيرته : الإنسان الوحيد بين الحيوانات. إلا أن هناك فارقا مهما : لقد كان في جزيرته سيد الحيوانات وزعيمها بلا منازع ؛ أما في جزيرة سلامان، فإنه لم يستطع فرض سيطرته.

من الراجح أنه كان يود الاستقرار بصفة دائمة بين الناس ولم يكن ينوي العودة إلى جزيرته ؛ لو اعترفوا به واهتدوا على يديه، لقضى بقية عمره بين ظهرانيهم. ورغم أنه لم يهدد صراحة، فإنه لا شك شعر أن خطرا يحوم حوله، فأقصى نفسه وارتحل لتجنب ما لا تحمد عقباه. إنه الترحيل الثاني الذي يحصل له، والذي يوافق الترحيل الأول عندما كان رضيعا. وكما نرى فإن نهاية القصة مثيرة مفجعة، تماما كالبداية ؛ فمن جهة هناك طفل غير مرغوب فيه يوضع في تابوت ويلقى به في الماء، ومن جهة أخرى هناك فيلسوف عومل كدخيل فلم يجد مناصا من عبور البحر والعودة إلى جزيرته. ليس في القصة ذكر قارة أو أرض لا يلفها البحر، وإنما جزر متجاورة ومنفصلة في آن، جزر ترمز إلى ما هو مغلق، إلى ما يكتفي بنفسه، إلى القطيعة المطلقة. ليست جزيرة حي صالحة لسلامان، ولا جزيرة سلامان صالحة لحي. وكما أن الملك منع أخته من الزواج لأنه لم يجد لها كفؤا، فإن سلامان رفض الفلسفة لأنه لم يعتبرها كفؤا للملة. ومع ذلك، تم التوفيق بين الملة والفلسفة في جزيرة حي التي صارت أيضا جزيرة أسال.

❖ ❖ ❖ ❖

ما أن يرد ذكر اسم ابن طفيل إلا ويربطه القارئ، شعوريا أو لا شعوريا، بالطفل، وبالطفيلي. تطفل حي عندما جاء إلى الوجود بدون استدعاء، وتطفل عندما بث تعليمه إلى قوم لا يودون الاستماع إليه. وفي كلتا الحالتين يثير الفضيحة ويعاقب بالنبذ والطرد.

أكيد أنه خاطب المريدين شفويا[51]؛ أما ابن طفيل فإنه بث تعليمه عن طريق الكتابة؛

51. تعلم حي الكلام بفضل أسال، لكنه لم يتعلم على ما يبدو الخط والهجاء، ولم يتعامل مع الكتب. ولا يرد ذكر الكتابة في علاقته بالمريدين ؛ حتى الشريعة التي يدينون بها لا نكاد نعثر على إشارة صريحة لورودها في كتاب.

ولإبعاد شبهة التطفل عنه، لجأ إلى حيلة تقليدية فزعم أنه لم يقم من تلقاء نفسه بكتابة **حي بن يقظان**، وإنما سعى لإرضاء سائل يود الاطلاع على الحكمة. عملية التأليف كثيرا ما تقدم نفسها، في النصوص القديمة، كتلبية لأمر صادر عن شخص ذي نفوذ ؛ فبيدبا ألف **كليلة ودمنة** بأمر من ملك الهند، وابن رشد شرح كتب أرسطو بإيعاز من السلطان الموحدي. تخضع الكتابة عموما لسلطة عليا، لكن الطلب قد يصدر من صديق ودود أو من قارئ شغوف بالعلم، كما في **حي بن يقظان** : سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم [...]، أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الرئيس أبو علي بن سينا».

لم يأخذ ابن طفيل مبادرة التأليف، لكنه لم يتخلص من شعور بالتطفل ظل يشكل مصدر قلق له. ذلك أنه أذاع في كتابه ما كان ينبغي أن يظل مكتوما، كما يقول في الخاتمة : «وقد خالفنا فيه طريق السلف الصالح في الضنانة به والشح عليه». وعلى غرار بطله الذي اعتذر للمريدين، فإنه يعتذر لإخوانه، أي للفلاسفة : «وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذري فيما تساهلت في تبيينه وتسامحت في تثبيته». سبق أن رأينا اعتماده على السلف الصالح وادعاءه أنه ينقل عنهم، ولكنه الآن يعترف بأنه تفوه بما لم يتفوهوا به. هكذا فإن السلف يتكلمون ولا يتكلمون، أو هناك ما يقولونه وما يكتمونه[52].

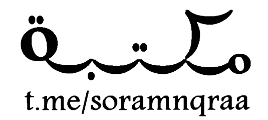
إلى جانب السلف الصالح، يحيل ابن طفيل على المتصوفة والفلاسفة الذين سبقوه، وخلال العرض الذي خصصه لهم في المقدمة، يلح على التناقض الموجود بين رغبتهم في الكلام وحرصهم على الصمت. فما يشاهده المتصوف «لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان [...] غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور واللذة، لا يستطيع من وصل إليها وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها أو يخفي سرها». وبصفة عامة، فإن حديث ابن طفيل عن الفلاسفة حديث عن الطريقة التي كتبوا بها[53]، فما يورده عنهم ينصب أساسا على ازدواجية خطابهم وعلى أسلوبهم الفريد في مزج البوح بالكتمان. وهكذا فإن تصانيف ابن باجه تبدو مكتوبة على عجل، و«ترتيب عبارته في بعض

52. وبهذا المعنى قد يكون اختلافهم في ولادة حي ظاهريا فقط، قد يكون مقصودا لحجب المعرفة عن الجمهور.

53. انظر دومينيك مالي، «كُتُبُ حَي».

المواضع على غيـر الطريق الأكمل[54]». والفارابـي يتناقض من كتاب لآخر عند كلامه عن مصير النفوس بعد الموت ؛ والغزالـي، «بحسب مخاطبته للجمهور، يربط في موضع ويحل في آخر» ؛ و**الشفاء** لابن سينا لن يفهم تمام الفهم إذا أخذ [...] على ظاهره دون أن يتفطن لسره وباطنه».

راعى ابن طفيل أيضا هذا الفن من الكتابة الذي يمزج القول بعدم القول. صحيح أنه عرض حكمة كان ينبغي أن تظل في طي الكتمان، لكنه فعل ذلك من وراء حجاب، بحيث لن يفطن إليها إلا من هو معد لفهمها. سيظل ما أذاعه سرا بينه وبين إخوانه : «ولم نخل مع ذلك ما أودعناه هذه الأوراق اليسيـرة من الأسرار عن حجاب رقيق وستر لطيف ينـتهك سريعا لمن هو أهله، ويتكاثف لمن لا يستحق تجاوزه حتى لا يـتعداه». إن كتابه، والحالة هذه، كتابان، لاشتماله على خطابين، خطاب علني للجمهور، وخطاب سري للفلاسفة. علينا أن لا ننسى أنه يتحدث إلى سائل يرغب في التعلم، وأن العلاقة بينهما مؤسسة على الـثـقة والاطمئنان ؛ فالسائل، هذا «الصفي الحميم»، أهل أن تبث إليه الأسرار، ولا شك أنه سيحتفظ بها بعناية ولن يذيعها إلا لمن هو مستعد لتلقيها. وإن من ليست عنده صفاته غير جدير بقراءة **حي بن يقظان**، وحتى إن هو قرأه فلن يهتدي على أي حال إلى الأسرار المبثوثة فيه ولن ينـتفع بها. هذه العلاقة مع شخص مألوف ومؤتـمن مماثلة تماما لتلك التي جمعت حي بن يقظان بالظبية، ثم بأسال. لن يتجاوز تعليم ابن طفيل دائرة ضيقة، ولا يسعنا في هذا المضمار إلا أن نعود إلى بداية القصة، إلى الأميرة المضطهدة التي خرجت في أول الليل إلى ساحل البحر لعرض ابنها على الماء ؛ لم يرافقها حينئذ إلا «جملة من خدمها وثقاتها»، مجموعة صغيرة تقتسم سرا ولن تفشيه أبدا.



54 . أسلوب ابن باجه قلق ومضطرب «في بعض المواضع» ! من غير المستبعد أن ابن طفيل يوحي أن ابن باجه قد يكون تعمد ذلك، وأن الأمر يتعلق بـ «فوضى مقصودة». انظر لِيو شتراوس، **الاضطهاد وفن الكتابة**، ص. 98-99.

مراجـــع

بالعربية

- أرسلان، شكيب، **الحلل السندسية**، القاهرة، 1936-1939.
- ابن حزم، **طوق الحمامة**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1980.
- ابن الخطيب، لسان الدين، **أعمال الأعلام**، تحقيق ليفي بروفنسال، الرباط، 1934.
- ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.
- ابن الزيات، **التشوف إلى رجال التصوف**، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1984.
- ابن طفيل، **حي بن يقظان**، تحقيق ليون غوتيي، بيروت، الطبعة الثانية، 1936.
- ابن قتيبة، **تأويل مختلف الحديث**، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1988.
- ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، بيروت، دار المشرق، الطبعة العاشرة، 1973.
- ابن النديم، **الفهرست**، بيروت، دار المعرفة، د.ت.

• **ألف ليلة وليلة**، القاهرة، المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311.

• الجاحظ، **كتاب البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1981.

• **كتاب الحيوان**، تحقبق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، 1996.

• **كتاب البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، د.ت.

• الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

• الحريري، **مقامات الحريري**، القاهرة، 1326.

• دانتي، **الكوميديا الإلهية**، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 1959.

• الزمخشري، **شرح مقامات الزمخشري**، بيروت، د.ت.

• العزفـي، أبو العباس، **دعامة اليقين في زعامة المتقين**، تحقيق أحمد التوفيق، الرباط، مكتبة خدمة الكتاب، 1989.

• الغزالـي، **الـمنقذ من الضلال**، تحقيق جميل صليـبا وكامل عياد، بيروت، دار الأندلس، 1981.

• المعتمد، **ديوان المعتمد بن عباد**، تحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997.

• ياقوت، **معجم الأدباء**، تحقيق عمر فاروق الطباع، بيروت، مؤسسة المعارف، 1999.

بغير العربية

• Arazi (A.) et Ben Shammay (H.), «Risâla», in *Encyclopédie de lIslam*, nouvelle édition, t. VIII.

• Benabdelali (Naïma), *Le Don et lanti-économique dans la société arabo-musulmane*, Casablanca, Ed. Eddif, 1999.

• Curtius (Ernst Robert), *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. fr. par Jean Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956.

• Derrida (Jacques), *L'Oreille de lautre, textes et débats avec Jacques Derrida*,

Québec, VLB Editeur, 1982.

• Fradkin (Hillel), «The Political Thought of Ibn Tufayl», in *The Political Aspects of Islamic Philosophy*, Ch. Butterworth Edit., Harvard University Press, 1992.

• Gauthier (Léon), *Ibn Thoufaïl, sa vie, ses uvres*, Paris, 1909.

• Ghazoul (Ferial J.), *Nocturnal poetics*, The American University in Cairo Press, 1996.

• Hamori (Andras), *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, 1974.

• Jeanneret (Michel), *Des mets et des mots, banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

• *Le Livre des Mille et Une Nuits*, trad. Mardrus, Ed. Robert Laffont, col. « Bouquins », 1980.

• Mallet (Dominique), «Les livres de Hayy», in *Arabica*, tome XLIV, 1997.

«A(b)sâl et Joseph, symboles et narration dans les Hayy b. Yaqzân», in *Les Intellectuels en Orient musulman*, édité par Floréal Sanagustin, Institut français d'archéologie orientale, CAI 17 – 1999.

• Miquel (André), *La Littérature arabe*, Paris, P.U.F, 3e éd., 1981.

• Mauss (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige / P.U.F., 4e éd., 1991.

• Pagis (Dan), «The Poet as Prophet in Medieval Hebrew Literature», in James L. Kugel (éd.), *Poetry and Prophecy*, Cornell University Press, 1990.

• Pellat (Charles), *Langue et littérature arabes*, Paris, Armand Colin, 1952.

• Rank (Otto), *Le Mythe de la naissance du héros*, trad. fr. par Elliot Klein, Paris, Ed. Payot, 1983.

• Strauss (Léo), *La Persécution et l'art d'écrire*, trad. fr. par Olivier Berrichon-Sedeyn, Presses Pocket, 1989.

• Todorov (Tzvetan), «Les hommes-récits», in *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

من
شرفة ابن رشد
(2009)

كيف نقرأ كليلة ودمنة ؟

تعمل الحيلة حين تُعوز القوّة : هذا ما يعلّمنا إيّاه كتاب **كليلة ودمنة**[1]، فضلاً عن مجموع الخرافات التي تعلّمناها في المدرسة. لا حاجة بالأسد للجوء إلى الطّرق الملتوية للحيلة، قوّته تسمو به عنها. لكن لو هدّده واحدٌ من جنسه يراه أشدّ قوّةً، أو أضعفه الهرم، وعجز عن تأمين عيشه، فلا سبيل له إلاّ التسلّح بالحيلة، الوسيلة الوحيدة للبقاء. لكن في هذه الحال، ألا يزال أسداً ؟

تفترض الحيلة خطاباً مزدوجاً، لذا نصادف حتماً في **كليلة ودمنة** إحالات إلى الحيّة، الحيوان ذي اللّسان المشطور... الحيوانات التي يأهل بها الكتاب لا تكفّ عن المناظرة، والموازنة بين الحجّة ونقيضها، والاستدلال. غير أنّنا نلاحظ، دون كبير مفاجأة، أنّ أقلّها كلاماً هو الأسد الذي يستمدّ كلامُه قوّتَه من نُدرته (ليس للخطاب، بحسب وضع وموقع المتلفّظ به، نفس القيمة ولا نفس التّأثير). وإذا واجه الأسد صعوبة، فهو يفوّض القول إلى حاشيته : هكذا يبدو سيّداً على الخطاب، لا لأنّه يستعمله كثيراً، بل لأنّه يستثيره، أو يأذن به، أو يأمر به.

يهدف الخطاب، في **كليلة ودمنة**، إلى إثبات صواب وجهة نظر أو قضيّة، أوالإقناع بسداد فعل. لكن يلزم أن يكون المخاطَب راغباً في الإصغاء. كيف استدراجه لهذا ؟

---

1. كتاب **كليلة ودمنة**، تحقيق د. عبد الوهاب عزام، القاهر، دار المعارف، 1941.

بسرد حكاية. الإثبات وحده ليس كافياً، ولن يبلغ منتهى نجاعته إلاّ إذا كان مصحوباً ومدعوماً بخطاب غير مباشر، هو السّرد.

لكن من يسرد ؟ يمكن تصوّر حالتين. في الأولى يكون الخصمان متكافئين ابنا آوى مثلاً يرويان بالتّعاقب حكايات : والذي سيكون له أوفر حظّ للفوز هو الذي يورد الحكاية الأكثر إقناعاً. في الحالة الثّانية، يكون المتخاطبان في وضع تراتبي، أسد وابن آوى مثلاً. مَن سيحسّ آنئذ بالحاجة لأن يحكي ؟ بالتّأكيد ذاك الذي يحسّ بأنّه الأدنى. قد يحدث للأسد أن يستمع لحكايات، غير أنّه أبداً لا يروي حكايات. ما حاجته إلى السّرد، والبحث عن الإقناع، في حين أنّ بمقدوره بخبطة من كفّه إهلاكَ مخاطبه ؟ السّرد سلاح الأعزل، كما تُعلّمنا إيّاه **ألف ليلة وليلة** حيث لا يروي خليفة أبداً بتاتاً حكايةً، إلاّ أن يكون خليفة مخلوعاً.

على هامش الحكايات المَثَلية التي تشكّل جوهر **كليلة ودمنة**، توجد مقدّمة منسوبة لعليّ بن الشّاه الفارسي[2]، الشّخصية المجهولة فيما عدا ذلك، تروي سبب تأليف الفيلسوف الهندي بيدبا هذا الكتاب لملك الهند دبشليم. تبدأ هذه المقدّمة، على نحو غريب جدّاً، بقصّة غزو الإسكندر للهند. لماذا إيراد هذا الفصل الحربي ؟ لماذا وصف المبارزة بين الإسكندر وملك الهند، فور، مبارزة ضارية لم يظفر فيها البطل المقدوني إلاّ بفضل حيلة ؟ لكن عند التأمّل، هذه الفقرة التي تبدو استطراداً، تؤكّد من الوهلة الأولى أحد مكوّنات الكتاب، أي العداء والمجابهة. يتجلّى ذلك سواء في مضمون الخرافات أو في مغامرات تأليف الكتاب وترجمته.

وتشير المقدّمة نفسها أيضاً إلى أنّ الإسكندر قد خلّف حاكماً على الهند رجلاً من ثقاته. لكنّ الهنود، لم يرضوا أن «يُمَلّكوا عليهم رجلاً ليس منهم ولا من أهل بيوتهم»، فخلعوه ومَلّكوا عليهم «رجلاً من أولاد ملوكهم»، هو دبشليم. والحال، كما سنرى، أنّ مسألة الموطن، والأسرة، والنّسب، وإذن مسألة الألفة والغرابة ليست دون صلة بمصير كتاب كان ينبغي أن لا يخرج من الهند، موطنه الأصلي، غير أنه ذاع في العالم كلّه.

لا ينقطع الحديث في **كليلة ودمنة** عن استحضار الأخطار الملازمة للكلام : «الزم السّكوت فإنّ فيه السّلامة»... بيدبا، الذي يعلم هذا أكثر من غيره، قد تكلّم مع ذلك :

2. ترد هذه المقدمة في تحقيق لويس شيخو، **كليلة ودمنة**، بيروت، دار المشرق، 1973.

تجرّأ على مخاطبة الملك دبشليم ليلتمس منه التحوّل عن سلوكه الظالم تجاه رعيّته. لم يوافق تلامذته على مسعاه الخطير، لكنّه رأى من واجبه القيام به على كلّ حال: «ليس يسعنا في الحكمة أن نُبقي الملكَ على ما هو عليه من رداءة السّيرة وسوء الطّريقة». فأخشى ما يخشاه هو أن يُقال عنه، بعد موته أو موت الملك: «كان بيدبا الفيلسوف في مدّة دبشليم الملك فلم يردّه عمّا كان عليه».

قصَد القصرَ إذن، وبعد أن استأذن الملكَ في الكلام، ذكر آباءه: فقال إنّهم قد أحسنوا السّلوك مع الرعيّة فاكتسبوا الجميل واغتنموا الشّكر. ثمّ أغلظ اللّوم لدبشليم: «فإنّك أيّها الملك [...] طغيت وبغيت وعتوت وعلوت على الرعيّة وأسأت السّيرة وعظُمت منك البليّة، وكان الأولى والأشبه بك أن تسلك سبيل أسلافك وتتبع آثار الملوك قبلك وتقفو محاسن ما أبقوه لك وتقلع عمّا عاره لازمٌ لك وشينه واقعٌ بك وتحسن النّظر في رعيّتك وتسنّ لهم سنن الخير الذي يبقى بعدك ذكره ويعقبك فخره».

يرى بيدبا أنّ دبشليم غير جدير بأسلافه لعدم اكتراثه بسمعته، وبالصّورة التي يقدّمها عن نفسه في حياته وسيخلّفها بعد موته في ذاكرة النّاس. الكلمة الجامعة هنا هي المجد. لا يرد ذكر اللّه ولا الآخرة؛ ولا إشارة إلى جزاء أو عقاب محتملين بعد الموت. اللّه ليس حكَماً على أعمال النّاس، والأجيال القادمة هي التي ستحاسب الملك. هذا يتعارض تماماً مع الوعظ الذي كان له حظٌّ وافر في الثقافة العربية: يُنصّ فيه دون كلل أنّ كلّ إنسان، يوم القيامة، سيقدّم الحساب على أفعاله أمام اللّه. وعموماً، فوعظ الأمير يتلو طلباً من هذا الأخير: حينئذ يعيب الواعظ سلوكه، وينتهي المشهد عادة بدموع يسفحها الأمير[3]. الأمر مخالف تماماً في **كليلة ودمنة**. كلام بيدبا يصدم دبشليم، فيرمي به للسّجن ويكاد يأمر بقتله. يتسلّط الاضطهاد على «تلامذته ومن كان يجتمع إليه». إنّ خطأ بيدبا أو شجاعته، فهذا يتوقّف على زاوية النّظر كان هو التّعبير مباشرة، دون لفّ ولا دوران. بادر بالوقوف أمام الملك وخاطبه بلسان واحد، بدل لسان الحيّة المزدوج.

بعد أيّام كثيرة، دعاه دبشليم و«تلقّاه بالقبول» وعرف قدره وقال له: «صدقت أيّها الحكيم الفاضل». ما كان يبدو مراهنة خطرة قد نجح في النّهاية. وكان الصّواب لبيدبا ضدّ تلامذته، وإن كان فعله لم يثمر فوراً وكاد يكلّفه حياته.

---

3. من أجل تفاصيل أكثر، انظر الفصل الموالي، **الكلام إلى السّلطان**.

ولمّا صارت نيّة الملك منذئذ أن يتشبّه بأسلافه، يأمر الفيلسوف بوضع كتاب يرتبط باسمه ويخلّد ملكه، ويؤمّن له على نحو مّا النّجاة بعد موته : «إنّي فكّرت ونظرت في خزائن الحكمة التي كانت للملوك قبلي جميعها فلم أر أحداً إلاّ وقد وُضع له كتابٌ يُذكر فيه اسمه وأيّامه وسيرته ويُنبئ عنه وعن أدبه وأهل مملكته [...] وإنّي خفت أن يلحقني ما لحق أولئك ممّا لا حيلة لي فيه وهو الموت، ولا يوجد لي في خزانتي كتابٌ يذكره الملوك بعدي وأُذكر فيه وأُنسب إليه كما ذُكر من كان قبلي بكتبهم. وقد أحببت أن تصنع لي كتاباً بليغاً تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة للعامّة وتأديبها ولأخلاق الملوك وسياستها للرعيّة على طاعة الملك وخدمته فيسقط بذلك عنّي وعنهم كثير ممّا يُحتاج إليه في معاناة المُلك. وأريد أن يبقى لي هذا الكتاب ذكراً على غابر الدّهر».

مرّة أخرى، نلاحظ أنّ الخطاب، كتابةً أو شفاهةً، يوجد تحت سلطة الملك. شهرزاد، في **ألف ليلة وليلة** كما نذكر، قد استعملت الحيلة ليعبّر شهريار عن رغبته في سماع حكايات، أي أن يبيح لها الكلام. يأمر دبشليم بكتابة **كليلة ودمنة**، وبنية الكتاب نفسها تعكس الأمر الملكي. فهو ليس فحسب في مجموعه استجابة لطلب، بل كلّ فصل من فصوله يُذكّر بذلك : الملك هو الذي يعيّن الموضوع. نقرأ في مفتتح الفصل الأوّل : «اضرب لي مثل الرّجلين المتحابّين يقطع بينهما الكذوب الخائن ويحملهما على العداوة». وهكذا يبدو كتاب **كليلة ودمنة** سلسلةً من الأحاديث بين الملك والفيلسوف[4]. وإذ يكتبه بيدبا، فهو يشرع من جديد في تقويم الملك وتهذيبه، لكنّه يبدأ بتغيير موقفه. ليست الحقيقة صالحة لأن تُقال أو ليس من الممكن النطق بها إلاّ باحترام شروط أوّلية. وهكذا لا يخاطب الملكَ مباشرة، كما فعل حين وعظه، بل بطريقة ملتفّة، بواسطة السّرد، مخفياً تعليمه وراء الخرافة.

ما أن يُنهيَ الكتاب، حتّى يقرأه الفيلسوف أمام الملك وأهل مملكته؛ وبعد ذلك يلتمس أن يمنع انتشاره : «أسأل الملك أن يأمر بتدوين كتابي هذا كما دوّن آباؤه وأجداده كتبهم، وأن يأمر بالاحتياط عليه، فإنّي أخاف أن يخرج من بلاد الهند فيتناوله أهل فارس إذا علموا به فيذهب. والآن لا يخرج من بيت الحكمة». والمفارقة أنّ الكتاب المنذور لتمجيد الملك، يلزم، كالكتب الموضوعة لأسلافه، إخفاؤه وجعله بعيداً عن متناول

4. هذا الشّكل سيستعيده فيما بعد، ضمن مجال مختلف عن مجال الخرافة، أبو حيّان التّوحيدي في **الإمتاع والمؤانسة**، حيث يتناول مسائل مختلفة في الأدب والفلسفة. وفي هذه المرّة، يكون وزيرٌ هو المقترح للموضوعات التي يعالجها المؤلّف. وكما الحال في قصّة شهرزاد، تدور الأحاديث ليلاً.

القرّاء. وحده الملك والنّدرة من بطانته المسموح لهم بولوج الخزانة يمكنهم الاطّلاع عليه. بهذا القرار، يحكم بيدبا على نفسه بأن لا يُقرأ: لقد كتب كتاباً لا ينبغي أن يُفتَح. إنّ **كليلة ودمنة**، المحبوس، المخزون في السرّ، هو كنز يتعذّر الوصول إليه، مخبوء في كهف يحرسه تنّين؛ كلّ من يقترب منه يفقد حياته. الواقع أنّ بيدبا يمنع ترجمته وتبليغه، معتبراً إيّاه الملكية الحصرية لـ«نحن». والحال أنّه حين يرفض أحدٌ أن «يترجَم»، فهو بذلك يرفض أن «يُترجم»، فتحصل قطيعة عنيفة مع الآخر. وبهذا الصّدد، نتذكّر أنّ الهنود كانوا ساخطين جدّاً علَى الملك الذي جعله عليهم الإسكندر: لم يكن واحداً منهم ولهذا السّبب خلعوه.

كثيراً ما تُقدَّم الترجمة باعتبارها فعل حبّ، وعلامة انفتاح، وتسامح، وتُستحضَر برقّة وحنين العهود التي ازدهرت فيها. بغداد في القرن الثّالث والرّابع للهجرة/ التّاسع والعاشر للميلاد، طليطلة في القرن الثّاني عشر الميلادي... غير أنّ الواقع أقلّ مثالية. فالتّرجمة غالباً ما تعمل في سياق من التّباري والمنافسة. كثير من الشّعوب لا تقبل بأن تُترجَم نصوصها المقدّسة، معتبرةً العبور من لغة إلى أخرى اعتداءً[5]. يجازف النصّ المقدّس بالخروج من ذلك مهزولاً، متحوّلاً إلى جثّة، وهيكل عظمي؛ لذا يجب أن لا يغادر لغته، وبيته. والحال أنّ بيدبا لا يخشى أن تكون ترجمة كتابه رديئة أو غير أمينة؛ لا يفكّر في الشّكوك والمصادفات المصاحبة عادةً لانتقال نصّ. ما يخشاه هو أن يتملّكه الفرس، ويتمثّلوا مضمونه ويستمدّوا منه القوّة والمجد. يوجد في مبدأ التّرجمة ميلٌ سجالي (من المساجلة في الحرب) بل مطمع إمبريالي. «التّرجمة غزو»[6]، كما قال نيتشه. التّرجمة هي غزو أرض أجنبية، وطرد ساكنيها أو إخضاعهم، وامتلاك خيراتهم وكنوزهم. وحين لا يمكن القضاء على مقاومتهم، يُكتفى باجتياحات سريعة أو ببعث جاسوس متنكّر في هيئة عالم يعود بنسخ من إنتاجهم الفكري، كما حصل لـ**كليلة ودمنة**.

رغم كلّ الاحتياطات، تُرجم الكتاب إلى الفهلوية. وتاريخ ترجمته مسرود في فصل منسوب لبزرجمهر، وزير ملك الفرس أنوشروان. لمّا علم أنوشروان بوجود **كليلة ودمنة** «وما فيه من تقوية العقل والأدب لم يطمئنّ بالاً ولم يسكن حرصاً على استفادته والنّظر فيه وفي عجائبه». فكلّف الطّبيب برزويه بالرّحلة إلى الهند والحصول على نسخة من

5. انظر George Steiner, *Après Babel*, Albin Michel, 1998, p. 331.

6. Cité *ibid*, p. 342.

الكتاب «وغيره من الكتب التي ليست في خزائنه ولا في ملكه». مهمّة خطيرة، لكنّها تكلّلت بالنّجاح بفضل تواطؤ رجل أهل الهند الذي التمس إليه أن ينسخ ليلاً، في السرّ، نسخاً من خزانة الملك. لم يكنً ذلك الرّجل مع ذلك يجهل رهان مسعى الطّبيب الفارسي : «إنّك قدمت بلادنا لتسلبنا كنوزنا النّفيسة فتذهب بها إلى بلادك لتسرّ بها ملكك». والحقّ أنَّه بتيسيره لمهمّة برزويه، فقد جنى فعل خيانة لملكه، لكن لأنّ الأمر يتعلّق بالتّرجمة، فهذا لا يدهشنا إطلاقاً.

مشروع برزويه يكرّر مشروع الإسكندر، مع الفارق هذه المرّة، أنّ الأمر يتعلّق لا بغزو بلد أجنبيّ وإخضاع سكّانه، بل بالاستيلاء على كنوزه الفكرية. إنّ برزويه بترجمته لكتاب **كليلة ودمنة** يغزو الهند على طريقته. وبعد رجوعه إلى فارس بهذه الغنيمة النّفيسة، استُقبلَ بكلّ التّكريم اللاّئق به، ويكون الكتاب الذي عاد به والذي طال البحث عنه موضوعاً لقراءة علنية أمام «العظماء والأشراف». يتمّ الاحتفاء بترجمة الكتاب مثلما احتُفيَ بتأليفه. لكنّ برزويه، عكس بيدبا، لم يلتمس حظر الوصول إليه.

إذا نظرنا الآن إلى النّسخة العربية لابن المقفّع، فلابدّ من الإقرار بأنّها فرضت نفسها بقوّة بلغت أنْ لا أحد يهتمّ حقّاً بالأصل الهندي، وأقلّ من ذلك بالترجمة الفهلوية[7]. ومن الملاحظ أنّه إذا كانت النّسخة الأصلية من **كليلة ودمنة**، وكذا التّرجمة الفهلوية، مدينتان بوجودهما للملك، فليس الأمر كذلك بالنسبة لنسخة ابن المقفّع، الذي لا يذكر في مقدّمته الخليفة العبّاسي المنصور، الذي كان يعيش تحت ظلّه، ولا أيّ راعٍ آخر. وفي هذا شيء من الغرابة. أيعني هذا أنّه شرع في التّرجمة من تلقاء ذاته ؟[8] مهما يكن، فبما أنّ نسخته لم تكن ناتجة عن طلب، فهي لم تكن موضوعاً لقراءة عمومية كما كان الحال بالنّسبة لبيدبا وبرزويه...

وضعية ابن المقفّع شبيهة من بعض الوجوه بوضعية برزويه : كلاهما يُعرّفان بثقافة أجنبية، أحدهما بترجمة كتب من الهندية إلى الفهلوية، والآخر من الفهلوية إلى العربية،

7. عن النّسخ المختلفة للكتاب، انظر :
C. Brockelmann, «Kalîla wa Dimna», in *Encyclopédie de l'Islam*, nouv. éd., t. IV, p. 524-528 ;
وانظر مقدّمة د عبد الوهاب عزّام لتحقيقه للكتاب، المصدر المذكور.

8. تتزايد الدّهشة حين نرى أنّه في مؤلّفين آخرين، **الأدب الكبير والأدب الصّغير**، لا يذكر راعياً طلب إليه التّأليف. وبالمقابل، في **رسالة الصّحابة**، حيث يقترح، في لهجة مفعمة بالاحترام، بعض الإصلاحات في المجال السّياسي والعسكري، فهو يتوجّه إلى الخليفة (الّذي يشير إليه على مدى الرّسالة بضمير الغائب).

ونشاطهما يدور في مناخ من الارتياب والنّزاع السّافر أو الكامن. لكن إذا كان برزويه قد اختلس كنوز الهند، فقد أهدى ابن المقفّع هذه الثّروات نفسها، مضاعفة بالإسهام الفارسي، إلى الثّقافة العربيّة. مسعى ملتبس، وسخاءٌ محسوب... إلى ماذا كان يهدف باقتحامه للغة العربية، لغة أولئك الذين غزوا فارس ؟ تبيان تفوّق الفرس، والهنود أو، بحذق أكبر، تفوّق كتاب ؟ ما يقوله عن **كليلة ودمنة** هو بالفعل شديد الإلغاز : «إذا عرفه [قارئ الكتاب] اكتفى واستغنى عن غيره». ها هو كتابٌ يجعل الكتب الأخرى غير ذات نفع أو حشواً. سيكون كلّ كتاب ذا ثغرات، مبتلى بعدم الاكتمال، لكنّ كلّ الكتب مجتمعةً تصير كتاباً واحداً : يرفع ابن المقفّع **كليلة ودمنة** إلى مرتبة الكتاب الأعلى !

يبقى مع ذلك أنّه ينبغي معرفة القراءة، وقبل كلّ شيء، فهمُ كيف قد كُتب هذا الكتاب. يذكر ابن المقفّع العلماء الهنود واضعي الخرافات موضّحاً طريقتهم في الكتابة: «وضعوا هذا الكتاب، ولخّصوا فيه من بليغ الكلام ومتقنه على أفواه الطّير والبهائم والسّباع. فاجتمع لهم من ذلك أمران : أمّا هم فوجدوا متصرّفاً في القول، وشعاباً يأخذون فيها. أمّا هو فجمع لهواً وحكمةً، فاجتباه الحكماء لحكمته، والسّخفاء للهوه». هذا الكتاب، مع كونه واحداً، يتضمّن كتابين متمايزين، أحدهما ظاهر والآخر خفيٌّ، ولذا فهو كفيل بقرائتين، إحداهما للأذهان العامّية والأخرى للأذهان المتبصّرة. يلاحظ ابن المقفّع أنّ «أوّل ما ينبغي لمن طلب هذا الكتاب أن يبتدئ فيه بجودة قراءته والتثبّت فيه، ولا تكون غايته منه بلوغ آخره قبل الإحكام له، فليس ينتفع بقراءته ولا يفيد منه شيئاً». والمفارقة أنّ المثَل المسرود، أداة تداول المعرفة، هو في آخر المطاف مخصوص حصرياً بالفلاسفة[9]. إنّ بيدبا بهذا الصّنيع قد وضع سدّاً مزدوجاً أمام الولوج إلى كتابه : لم يمنع فحسب انتشاره بحبسه في خزانة الملك، بل أيضاً قد كتبه بطريقة تظلّ بها دلالته الحقيقية محجوبة على الجمهور الأعظم لا يبلغها إلاّ بعض القرّاء المحظوظين.

لبلوغ الدّلالة العميقة ينبغي، حسب ابن المقفّع، مراعاة بعض القواعد، مثلاً تلافي كلّ تسرّع في القراءة : «فليس ينبغي أن يجاوز شيئاً إلى غيره حتّى يُحكمه ويتثبّت فيه وفي قراءته وإحكامه». ينبغي الحذر من وهم الفهم الفوري. والخلاصة أنّه ستلزم حياة كاملة لفكّ خفايا كتاب **كليلة ودمنة** الذي بساطته ليست إلاّ في الظّاهر. وحدها دراسة متعمّقة

9. في السياق الذي يكون فيه الاضطهاد، الحقيقي أو المفترض، فاعلاً، تصير الحيلة والخطاب المحتال فنّاً، والخرافة أحد مظاهره. غير أنّ المهارة في هذا الفنّ لا تقي دائماً من التعسّف. فابن المقفّع، واضع مؤلّفات عديدة يورد فيها قواعد السّلوك إزاء الحكّام، قد قُتل سنة 757م، في ظروف غامضة.

ستتيح كشف درسه المرموز. هكذا يعني ابن المقفّع أنّ قراءة جيّدة لـكتاب **كليلة ودمنة** ليست ممكنة إلاّ بشرط إدراك مداه الرّمزي. لكنّ مَنْ سيستطيع ذلك، هل سيبقى بحاجة لهذا الكتاب ؟

الكلام إلى السّلطان

يوصي ابن المقفّع الحاشية بأن لا تبني صلاتها مع الملك الجديد على الوثوق بما سلَف من تلك الصّلة، لأنّ، كما يكتب في **الأدب الكبير** : «الأخلاق مستحيلة مع المُلك، وربّما رأينا الرّجل المُدلّ على ذي السّلطان بقدَمه قد أضرّ به قدَمُه »[1]. ذلك ما لم يفهمه فالستاف في مسرحية شكسبير، **هنري الرّابع** : كان شريكاً فَي مجون أمير بلاد الغال وليّ العهد، الذي تنكّر له لمّا صار هنري الخامس.

يخصّص اليوسي في **المحاضرات** صفحة لابن أبي محلّي، هذه الشّخصية العجيبة التي ادّعت المهدوية، وبعد عدّة انتصارات على السّلطان السّعدي زيدان، دخل مرّاكش ظافراً[2]. لهجة اليوسي تميل إلى الانتقاد، أو على الأقلّ التحفّظ تجاه ابن أبي محلّي، لكنّ الخاتمة تُدخل نغمة غير متوقّعة :

«وزعموا أنّ إخوانه من الفقراء ذهبوا إليه حين دخل مراكش برسم زيارته وتهنئته، فلمّا كانوا بين يديه أخذوا يهنّئونه ويفرحون له بما حاز من الملك. وفيهم رجل ساكت

1 . ابن المقفّع، **الأدب الكبير**، طبعة يوسف أبو حلقة، بيروت، مكتبة البيان، الطّبعة الثّالثة، 1964، ص. 120.

2 . عن ابن أبي محلّي (المقتول سنة 1613م)، انظر :

Jacques Berque, «L'homme qui volut être roi», in *Ulémas, fondateurs, insurgés du Maghreb*, Paris, Ed. Sindbad, 1982, pp. 45-80,

وعبد المجيد القدّوري، **ابن أبي محلّي الفقيه الثّائر**، الرباط، منشورات عكاظ، 1991.

لا يتكلّم. فقال : ما شأنك لا تتكلّم ؟ وألحّ عليه في الكلام، فقال له الرّجل : أنت اليوم سلطان، فإن أمنتني على أن أقول الحقّ قلته، فقال له : أنت آمنٌ فقل، فقال : إنّ الكرة التي يُلعب بها يتبعها المائتان وأكثر من خلفها، وينكسر النّاس وينجرحون، وقد يموتون، ويكثر الصياح والهول، فإذا فُتّشت لم توجد بداخلها إلاّ شراويط أي خرقاً بالية ملفوفة، فلمّا سمع ابن أبي محلّي هذا المثال وفهمه بكى وقال : رمنا أن نُحيي الدّين فأتلفناه»[3].

في هذا المشهد، يتلقّى ابن أبي محلّي خطابين مختلفين : خطاب مديح تنطق به الجماعة، وخطاب تأنيب ينطق به رجلٌ. هذا الأخير لم يتكلّم من ذات نفسه، بل ربّما لم يكن يرغب في الكلام، لكنّ صمته المثير يتناقض مع الإسهاب والحبور السّائدين. يصير بذلك متّهماً ويبدو كمنغّص للاحتفال. ذلك أنّ الأمر يتعلّق حقّاً باحتفال. لماذا جاء إذن، إن لم يكن ينوي تهنئة ابن أبي محلّي ؟ الصّمت يثير القلق ويخلق الانزعاج. نعرف النّوادر المتعلّقة بأساتذة يبصرون وسط جمهور مستمعيهم فتى غريباً يصرّ على لزوم الصّمت : كلّ الافتراضات حينئذ ممكنة. إنّ الفقير، بانفصاله عن الجماعة ينماز ويثير إليه الانتباه، وبدايةً انتباهَ ابن أبي محَلّي الذي «ألحّ عليه في الكلام». وهو أمرٌ لا يمكنه بأيّ حال من الأحوال التملّص منه.

لكنّ ما ينوي قوله من شأنه أن يعرّض أمنه للخطر : هو يعلم أنّه يتعامل «اليوم» لا مع أحد إخوانه الفقراء، بل مع سلطان، ولا يرى أنّ له الحقّ في الكلام بحرّية. إذا كان هو يعتبر ابن أبي محلّي سلطاناً، فهذا يعتبره أحد رعاياه في قبضته حياتهُ أو موته. لذا طلب الأمان الذي سيضمن له الحصانة. التمس الإذن له بقول الحقيقة. هذا يعني أنّ الآخرين نطقوا بأكاذيب، وأنّ الحقيقة كريهة، والنّطق بها مخاطرة.

رغم ائتمانه من غضب محتمل من السّلطان، فهو لا يخاطبه مباشرة، بل بطريقة ملتوية، باللّجوء إلى حكاية مثَلية، إلى مثال. لا يستعمل ضمير المتكلّم ولا ضمير المخاطب، وبعبارة أخرى لا يورّط نفسه ولا يورّط ابن أبي محلّي. يظلّ في العموميات، ذاكراً الرّهان السّخيف للسّلطة، لكلّ سلطة تُنتزَع عن طريق العنف. بافتراض أن يكون هذا هو معنى مَثَله، وهذا ليس أكيداً. إنّه يلتزم التّلميح، مقترحاً فحسب صورة مئات من الرّجال يتبعون كرةً، ويستثيرهم اللّعب فيؤذون أنفسهم. ذلك جنون، لأنّهم يعدون وراء كرة من

3. **المحاضرات**، تحقيق محمّد حجّي وأحمد الشّرقاوي إقبال، جزءان، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1982، ج 1، ص. 262-263.

الشّراويط، لكنّهم لا يعون ذلك، وقد استغرقهم الهياج وحماسة اللّعب. إنّهم لا يهتمّون بفحص الكرة.

والحال أنّه يوجد شيء آخر ينبغي فحصه : المثَل نفسه، الذي لا ينبغي فقط اعتبار معناه الحرفي، السّطحي، بل كذلك معناه العميق، ومغزاه. عموما يفسّر المؤلّفون القدامى الأمثال والحكايات المَثَلية التي يستعملونها. وليس هكذا هنا : يطرح الفقيه أحجيّة، ثمّ يسكت، عائداً إلى صمته السّالف، صمتٌ مُثْقَلٌ بمعنى مُعلَّق. الكرة الآن، كما قد نقول، هي في جهة ابن أبي محلّي المدعوّ إلى تفحّصها، والتأمّل في المثَل وفي وضعه هو، أي في مظهر السّلطة.

وعلى نحو غريب، اليوسي نفسه يصمت. لكن ربّما لأنّ دلالة المَثَل يعبّر عنها الفقير نفسه، لا بعد منطوقه (كما يحصل عادة)، بل قبله، منذ الكلمات الأولى : «أنت اليوم سلطان». إنّه قولٌ ملتبس : من جهة، اعتراف بسلطان ابن أبي محلّي، ومن جهة أخرى، إيحاء بأنّ لهذا السّلطان نهاية. فالفقير، مع تأكيده لخضوعه وتبعيته، يقصد المظهر الزّائل لهذا الوضع. لم يكن ابن أبي محلّي فيما مضى سلطاناً، وهو «اليوم» سلطانٌ، لكنّها حالٌ مؤقّتة، عابرة، لأنّه، في هذا أو ذاك من الأيّام، لن يكون كذلك.

يفهم ابن أبي محلّي الرّسالة، فيبكي ناطقاً بعبارة مأثورة يلخّص فيها كلّ مغامرته : «رمنا أن نحيي الدّين فأتلفناه». مقصده محمود : كان يرغب في تدعيم الدّين وتثبيته، لكنّه لم يبلغ إلاّ لإفساده وتقويضه.

ما معنى هذه الدّموع ؟[4] يمكن أن نرى فيها اعترافاً بصواب كلام الفقير، وشكلاً من النّدم، ربّما يبكي براءةً ضائعة، ربّما أدرك فجأة هذه الحقيقة المؤلمة (التي علّمتها إيّانا التّراجيديا اليونانية والدّراما الشكسبيرية)، أنّ امتلاك السّلطة يعني حتماً أن تكون مذنباً. لقد ضلّ السّبيل دون أن يدري، وغاب عن ذاته، وهو عاجزٌ تماماً أمام هذا الوضع. هكذا الأمور، ولا يمكن عمل شيء[5].

4. يقول الجاحظ في **البخلاء** إنّ البكاء «دليلٌ على الرقّة والبعد عن القسوة [...] وهو من أعظم ما تقرّب به العابدون واسترحم به الخائفون [...] صفوان بن مُحرِز [...] بكي حتّى عمي. وقد مُدح بالبكاء ناسٌ كثير منهم يحيى البكّاء وهيثم البكّاء». ولقد أخذ الاهتمام ينصبّ منذ بعض الوقت على تاريخ الدموع؛ عن دلالتها بفرنسا في القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر، انظر :
Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Paris, Rivages, 1986.

5. يورد الإفراني المشهد الذي رواه اليوسي، ويذكر قبله التحوّل الذي اعترى ابن أبي محلّي بعد انتصاره : « ولمّا

على أيّ حال، ورغم أنّ هذا ليس مُشاراً إليه تصريحاً، فدموع ابن أبي محلّي جديرة بالثّناء : هي علامةٌ على قلب غير قاس، قابل، إنْ لم يكن للإصلاح، فعلى الأقلّ الإذعان للحقيقة. إنّه شيء إيجابيّ، صفة يظهرً تقديرً الرّاوي لها، وإن كان هذا الأخير، مرّة أخرى، لا يعلّق على المشهد، هذا المشهد الذي ينبغي أن لا ننسى أنّه يجري أمام جمهور كثير. دموع طهارة، دموع تطهير... وكأنّ تعدّيات ابن أبي محلّي قد غُسلت بهذا الاعتراف العلني، وكأنّه قد اهتدى لنفسه بعد أن ضلّ، وصار «اليوم» فقيراً، في نفس مستوى مخاطبه المتواضع. هو دائماً «سلطان»، وحقّاً، كما كتب ابن المقفّع، فالسّلطة تغيّر من طبع صاحبها، لكنّ وظيفة الوعظ هي الحثّ على العثور من جديد على الطّبع القديم، والبراءة الأصلية.

براءة أصلية ؟ ربّما. يذكر ابن أبي محلّي في كتابه **إصليت الخرّيت** طفولته وصورة والده: «ربّما ضربني بعدما يوثقني بالحبل لما رأى من شرودي، وولوعي بصيد العصافير، واللّعب بالكرة وحضور الأعراس، وزعامتي»[6]. يوجد بين هذا الاعتراف والخبر الذي يورده اليوسي نقاطٌ عديدة مشتركة. الكرة أوّلاً : ابن أبي محلّي سيستمرّ في لعب الكرة ! وإفلاتات طفولته ستترجم في سنّ الرّشد بحياة هائمة غير مستقرّة؛ من الطّفولة حتّى النّضج، لم يتغيّر. الأعراس بعد ذلك : حفل العرس هو تأكيد لسلطة الذّكر الذي، بإنجازه اللّيلي، يستأثر بالاهتمام ويثير الإعجاب[7]. أليس حفلاً مشابهاً هو ما يجري الآن وقد صار ابن أبي محلّي «سلطاناً» والنّاس يهرعون إلى القصر لتهنئته ؟ ينبغي أيضاً ذكر العصافير : هذه الطّيور تصوّر مقدّماً العوامّ الذين اتّبعوه[8]. لنلاحظ أخيراً المماثلة بين الأب والفقير، فيبدو هذا بديلاً لذاك. كلاهما يعاقبان ابن أبي محلّي، أحدهما بضربه بعد أن قيّده بحبل،

دخل أبو محلّي قصر الخلافة من مراكش فعل فيه كيف شاء [...] ودبّت في رأسه نشوة الملك ونسي ما بنى عليه أمره من التّقوى والنّسك». **نزهة الحادي**، الطبعة الثانية، الرباط، مكتبة الطالب، د، ت، ص. 207. «فعل فيه كيف شاء». هذه العبارة التي تعني الاستبداد، والشّراهة، والشّطط تحيل على حديث معروف : «إذا لم تستح فاصنع ما شئت». وابن أبي محلّي، بانقياده لأهوائه، وعدم التزامه بقواعد الاعتدال والرّزانة، لم يعد خاضعاً للعقل، وهي كلمة تعني في أصل اشتقاقها «رباط، قيد»، وبارتباط الدّلالة : ضبط النّفس والحكمة.

6. نقلاً عن عبد المجيد القدّوري، **ابن أبي محلي**، ص. 39.

7. انظر

M. E. Combs-Schilling, *Sacred Performances. Islam, Sexuality, and Sacrifice*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 192-194.

8. **المحاضرات**، ج 1، ص. 262. وكما نعلم، لم يكن المؤلّفون القدامى يبخلون بأقسى العبارات لوصف العامّة، وكانت الإحالة إلى الطّيور متكرّرة تحت أقلامهم. يلاحظ اليوسي أنّ العوامّ يجرون وراء كلّ ناعق. فالتقلّب، وعدم الثّبات، والنّزق، جميعها صفات مشتركة بين العامّة والعصافير. ألسنا نقول أحلام العصافير للدّلالة على البلادة، وغباوة ذهن ذاهل ؟

والآخر بتأنيبه، وردّه إلى العقل، الذي هو، مرّة أخرى، رباط وقيد. والدّموع التي سفحها ابن أبي محلّي هي نفسها تلك التي أذراها لمّا كان والده يعاقبه.

لنلتفت إلى خبر آخر يرويه اليوسي في رسالته الكبرى إلى المولى إسماعيل. يتعلّق الأمر هذه المرّة بهارون الرّشيد وسفيان الثّوري :

«لمّا ولي هارون الرّشيد الخلافة، وجاءته الوفود، فتح بيوت الأموال، وجعل يعطي تشوّفاً إلى سفيان، وكان صديقاً له قبل ذلك في صحبة العلم، فلمّا لم يقدم عليه كتب إليه مع عبّاد الطّالقاني. فلمّا دخل عبّاد وجده مع أصحابه في المسجد. فلمّا رآه سفيان قام إلى الصّلاة فانتظره حتّى فرغ فدفع إليه الكتاب فلم يمسّه وقال لبعض أصحابه اقرأه فإذا فيه : إنّا انتظرنا قدومك علينا، ونحن على المحبّة والعهد الذي بيننا إلى آخر كلامه، فقال سفيان لصاحبه : اكتب على ظهره فقالوا يا أستاذ تكتب له في قرطاس نقيّ فقال : على ظهر قرطاسه فإن كان اكتسبه من حلال فسيكون، وإن كان اكتسبه من حرام لم يبق عندنا ولم يفسد علينا ديننا فكتب : إلى هارون المغرور، الذي سُلب حلاوة القرآن، واستمرّ على هذا الأسلوب إلى أن قال له : إنّك فتحت بيت مال المسلمين وجعلت تفرّقه في شهواتك، فهل أذن لك المجاهدون ؟ وهل أذن لك اليتامى والأرامل ؟ إلى غير ذلك ممّا ذكره. ثمّ قال له : أمّا المحبّة فقد قطعناها فلا عهد بيننا ولا محبّة. فلا تكتب لنا بعدها فإنّك إن فعلت لا نقرأ كتابك ولا نجيبك، ودفعه لعبّاد. فلمّا رأى عبّاد تلك الحالة خرج إلى السّوق، ونزع ثيابه ولبس دونها، ووكّل بالبرذون من يبلغه دار الخلافة وتاب إلى اللّه تعالى وجاء بالكتاب إلى الرّشيد فلمّا رآه الرّشيد فطن به فصاح وقال : أفلح الرّسول وخاب المرسل فناوله الكتاب وقرأه وبكى حتّى رحموه. فقال له الجلساء : قد تجرّأ عليك سفيانَ، فأرسل من يأت به إليك فقال : اسكتوا المغرور من غررتموه»[9].

لهذا الخبر مشابه عديدة مع الخبر السّالف : لنكتف بتتبّع السّمات التي تميّزه عنه. التّواصل بين الخليفة والفقيه لا يتمّ شفاهةً بل كتابةً، ممّا يُحدث مسافة، مكانية أوّلاً (الخليفة في قصره، والفقيه في المسجد). لكنّ الجدير بالملاحظة، هو لهجة رسالة سفيان، المفرطة في الجرأة. لا يستخدم سفيان أيّ حكاية مثَلية، ولا عبارة احترام أو حذر. بل يذهب بالصّلف إلى حدّ الامتناع عن مسّ رسالة الخليفة والأمر بكتابة الجواب

9. اليوسي، **رسائل أبي عليّ الحسن بن مسعود اليوسي**، جمع وتحقيق ودراسة فاطمة خليل القبلي، جزءان، الدّار البيضاء، دار الثّقافة، 1981، ج1، ص. 193-193.

(بواسطة تلميذ) ! على ظهر نفس الرّسالة. وهذا على مرأى ومشهد من الجميع : سفيان وسط تلامذته (الذين صدمهم عدم كتابته على قرطاس نقيّ)، وهارون حوله جلساؤه. لم يُبطئ هؤلاء في الانفعال، لكنّ الخليفة أسكتهم، باستعادة النّعت الذي نعته به سفيان : «اسكتوا المغرور من غررتموه». أن يبكي الخليفة حين قراءة الوعظ، فهذا جيّد، ولكن أن يوبّخ جلساءه، فهذا أجدر بالتّقدير : يبرهن على أنّه قد فهم الدّرس وأنّه بدوره ينشر الموعظة الحسنة من حوله.

ختم اليوسي هذا الخبر على هذا النّحو : «ولم يزل كتاب سفيان عند هارون يخرجه الحين بعد الحين يقرأه». ولا يوضّح اليوسي إنْ كان هارون يبكي عند كلّ قراءة...

ربّما ندرك الآن مقصد الوعظ، أيّ وعظ : انتزاع الدّموع من المتلقّي. عمر بن عبد العزيز، الذي يعجب به اليوسي إعجابه بالخلفاء الرّاشدين، لمّا سمع ذات يوم موعظة «جعل يبكي ويصيح ويشهق حتّى كاد يموت»[10]. الدّموع تنتج عن خوف؛ وتستعمل النّصوص القديمة «خوف» و«وعظ» على السّواء لتعيين نفس الظّاهرة. قال الخليفة المنصور لعمرو بن عبيد «عِظْني»[11]. وقال عمر بن الخطّاب يوماً لكعب الأحبار «خوّفنا»[12]. في هذين المثالين الأخيرين، السّلطان نفسه هو المطالب بالكلمة التي ستنذره وتسكب دموعه.

ينبغي للوعظ أن يثير بكاء السّلطان، على نحو ما ينبغي للهزل أن يستثير ضحكه. ويحدث أن تتكفّل نفس الشّخصية بالوظيفتين معاً. بهلول مثلاً يُبكي مرّة هارون الرّشيد ويُضحكه أخرى[13]. الدّموع، مثلما الضّحك، ينزعان فتيل توتّر : يصير السّلطان مستعدّاً لإرضاء أيّ طلب، وإزجاء الأفضال، ومنح العطايا (التي غالباً ما يقبلها صاحب الفكاهة ويرفضها صاحب الموعظة)[14].

ولنزيد من إدراكنا لدلالة الوعظ ومداه، لنقارنْهُ سريعاً بالمدح والهجاء. المدح

10 . نفسه، ص. 253.

11 . الشّريشي، **شرح مقامات الحريري**، 4 مجلّدات، القاهرة، 1952-1953، ج. 2، ص. 182.

12 . الإبشيهي، **المستطرف**، تحقيق أحمد أكرم التبّاع، بيروت، دار القلم، 1981، ص. 105.

13 . أبو القاسم النّيسابوري، **عقلاء المجانين**، تحقيق عمر الأسعد، بيروت، دار النّفائس، 1987، ص. 142-140.

14 . لنشر أنّ لويس الرّابع عشر بكى بعد أن سمع موعظة للأب دي لا رّي. انظر :
Ernest Lavisse, *Louis XIV*, 2 vol., Paris, Tallandier, 1978, II, p. 709.

يشجّع ويحفز. والهجاء على النّقيض يثبّط، ويُذلّ ويُهين. إنّ هجاء للشّاعر الأعشى «أبكى علقمة كما تبكي الأمة»[15]. لكنّ الهجاء، بخلاف الوعظ، يحاول أيضاً إثارة الضّحك، لأنّه يفترض جمهوراً (مستمعين أو قرّاء) يستمتعون بإذلال الضحيّة. ينتسج تواطؤ بين صاحب الهجاء والآخرين، جميع الآخرين ما عدا واحد : لا رحمة بالضحيّة التي ستوسم مدى الحياة بالميسم المسموم. الوعظ الموجّه للسّلطان يثير بكاءه، لكنّه هو وحده الذي يتأثّر. حاشيته، التي لا تأثير له عليها، غالباً ما يكون ردّ فعلها هو الغضب : تحقد على الواعظ لأنّه ثبّط السّلطان. لكنّ هذا الأخير يتبنّى هذه الحال، لأنّه بتصاغره أمام اللّه، يعظُم أمام النّاس. إنّه يجني امتيازاً أكيداً من التثبيط الفجائيّ الذي يصيبه : تصاغره يصير موضوعاً لخبر، خبر سيروى ويثير الإعجاب العامّ.

أحد نماذج الوعظ ينبغي البحث عنه في المشهد حيث ناثان النبيّ يهاجم داود المتّهم بأنّه بعث بأوريّا الحثّي إلى الموت ليأخذ امرأته بتشابع زوجةً له. ونتذكّر مثَل نعجة الفقير وأثره على داود الذي ينهار وسبع ليال يصوم وينام على الأرض (**صموئيل الثّاني**، 12، 1ـ 16). نشير إلى أنّ اليوسي يحبّ الاستشهاد بهذا الحديث النّبوي : «علماء أمّتي كأنبياء بني إسرائيل»[16]. تحقّقت النبؤة مع محمّد، فالعلماء هم حفظة الرّسالة ودورهم أمام الحكّام ينبغي أن يكون مماثلاً لدور أنبياء بني إسرائيل أمام ملوكهم.

مرجعيّة اليوسي الأساسية هي عصر النبوّة وعصر الخلفاء الرّاشدين؛ نحو تلك الحقبة يتوجّه ليبحث عن جواب على القضايا المطروحة على الأمّة. الحقيقة توجد في الماضي، في فترة وجيزة من الماضي قد شعّت بلمعان باهر قبل أن تختفي إلى الأبد. لا شيء عندئذ يمكن انتظاره من المستقبل : اليوسي لا يؤمن إطلاقاً بالتقدّم ؛ بل على العكس، لا يرى في مسار التّاريخ إلاّ تدهوراً وانحطاطاً. هذه ثيمة هُجاسية في أعماله : كم مرّة لم يشكُ فيها من كونه في آخر الزّمان ![17] أكيدٌ أنّ التّاريخ يمنح أحياناً مفاجآت رائقة : يمكن للحقيقة السّالفة أن تشعّ من جديد (كذا كان الأمر، كما يلاحظ اليوسي، زمن الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز)، لكن ذلك لا يكون سوى حادث عارض

15 . ابن شرف القيرواني، **مسائل الانتقاد**، تحقيق شارل بيلاّ، الجزائر، كاربونيل، 1955، ص. 19.

16 . **الرّسائل**، ج1، ص. 243.

17 . عن موضوع «*convicium saeculi*» هذا، انظر جاك بيرك، *Al-Yousi*, The Hague, 1958, p. 83-84.

وسرعان ما يعود ظلام اللّيل[18].

«الأمر بالمعروف» واجبٌ على العالم، غير أنّ ممارسته ينبغي، حسب اليوسي، أن تخضع لشرطين : احتمالُ قبول ملائم، والتيقّن من عدم إثارة الفتنة. وفي المحاضرات ينكر بشدّة على دون كيشوتات اَلمهدوية الذين، مع حسن نواياهم (التي من الصّعب، كما يلاحظ، تمييزها عن وساوس الشّيطان)، يزرعون الفوضى[19].

لنتوقّف لحظة عند الشّرط الأوّل، أي احتمال القبول. على أيّ شيء يمكن تأسيس هذا الاحتمال ؟ وفي هذه الحال، كيف جعل الخطاب الذي ينتقد ويعظ السّلطان مقبولاً عنده ؟

لا يجهل اليوسي العواقب السيّئة التي قد يجرّها الكلام. ثيمة قديمة للأدب : الكلام منبع الأخطار، خصوصاً إذا كان مقصوداً به السّلطان. الصّمت أفضل، لكن المفارقة هي أنّه للنّصح بالصّمت لا بدّ من اللّجوء للكلام ! ونعرف تنويعات ابن المقفّع على هذه الثّيمة، وكذا توصيته المزدوجة (التي لم يتبعها فيما يخصّه) : أوّلاً حفظ اللّسان، وثانياً، بقدر المستطاع، تجنّب صحبة السّلطان[20]. واليوسي، الذي لا يحيل على ابن المقفّع لكنّه يستشهد بمصادر أخرى، يتّفق تماماً مع التّوصية الثّانية. موقفه تجاه الأولى أقلّ بساطة. إنّه لا يجهل فضائل الصّمت، والامتناع؛ والحال، كما يكتب، أنّ الذي يصمت «سالمٌ، ولكنّه غير نافع، بل ربّما ضرّ؛ وهو أن يوهم السّلطان أو غيره أنّه إنّما سكت إلاّ لكون

---

18. لا جديد في هذا الحنين إلى الأصول. أيّ عالم فقيه لم يعش التّاريخ بمثابة انتكاس ؟ انظر حول هذا الموضوع عبد الله العروي،

«Islam et état», in *Islam et modernité*, Paris, La Découverte, 1986, pp. 34-36.

يتّخذ الحنين، في حال اليوسي، نبرة خاصّة، لأنّها مزدوجة، إذ تستهدف في الآن ذاته زمن البداية كما فضاء الوطن. اليوسي رحّالة، رجل بادية («أنا رجل بدوي» كما يصرّح في الرّسالة الكبرى، **الرّسائل**، ج1، ص. 170). ومن حيث هو كذلك، يستفظع المدينة التي تعني له الضّيق، والحشود، والفتنة والعصيان، والبخل، والنّفاق. كلّ العوائد الحسنة تفسد فيها : النّظام الغذائي (الإفراط في استهلاك اللّحم)، العلاقة بين الزّوجين (الرّجل يفقد سلطته على المرأة، التي تزداد مطالبها)، السّلطة الأبويّة (الأبناء يصيبهم فساد الأخلاق المدينية (نفسه، ص. 166-167). وبالمقابل، يرسم اليوسي لوحة مثالية عن مقامه في البادية : هدوء، وبراءة،وكرم، وشفافية؛ ويذكّر أن أصل اشتقاق كلمة «بادية» هو لبدو ما فيها أي ظهوره للعين (نفسه، ص. 182). إعادة الارتباط بالفضاء البدوي، ذلك يعني الصّعود في الزّمن وإعادة الارتباط بالأصل.

19. **المحاضرات**، ج1، ص. 257-260.

20. انظر في **كليلة ودمنة** سرد العلاقات الملتبسة بين الحكيم بيدبا وملك الهند. ويمكن الرّجوع أيضاً إلى **سيرة هيرون** لكسينوفون، والدّراسة الجيّدة التي أنجزها عنها ليو شتراوس في كتابه

De la tyrannie, trad. Hélène Kern, Paris, Gallimard, 1954.

الأمر الواقع حقّاً[21]». فالصّمت، لكونه علامة الرّضى، يقترب من خطاب التملّق.

في **الرّسالة الكبرى**، ينكر اليوسي على العلماء الذين يتملّقون الحكّام ويداهنونهم. غير أنّه في **المحاضرات** يمتدح «المداراة» ويورد أمثلة عديدة عن العلماء الذين، من أجل الحفاظ على مصلحة عامّة عليا، أظهروا المراعاة للكفّار والنّصارى[22]. ويقول إنّ من مذهبه المساهلة، وينتقد «الملاحاة» القائمة على التوبيخ، والشدّة في النّكير[23]. ليس دائماً من النّافع ولا من المناسب الكشف عن الفكرة الصّادقة، وإذا كان الخطاب موجّهاً لسلطان، تتضاعف ضرورة الحصافة.

علاقة اليوسي بمولاي إسماعيل هي جوهرياً علاقة رسائليّة. لنذكّر بأنّ المكتوب يؤسّس مسافة، إذ المرسل والمرسل إليه لا يوجدان في نفس المكان. وينضاف إلى التباعد في المكان الفاصل الزّمني الذي يفصل بعث الرّسالة عن تلقّيها.

ومن المجالات التي تظهر فيها هذه العلاقة على مسافة هو مجال الفتوى. أربعٌ من رسائل اليوسي هي أجوبة على مسائل طرحها مولاي إسماعيل، واحدة منها بخصوص أسرى العرائش وأخرى حول طائفة العكاكزة (والأخريان متعلّقتان بوضعية المرأة الأَمَة). فإحدى وظائف العالم إذن هي إصدار الأحكام الفقهية وتوجيه عمل السّلطان.

فيما عدا الفتوى، يظلّ السّلطان في منشأ الكلام. رسالة اليوسي الكبرى هي جواب على رسالة من مولاي إسماعيل يأخذ عليه فيها، من بين أشياء أخرى، تهرّبه من صحبته. فهذه الرّسالة، في مجموعها، يمكن اعتبارها مصنّفاً عن العلاقات بين السّلطان والعالم، بين السّلطة السياسية وما قد نسمّيه بسلطة الخطاب. هاتان السّلطتان هما، إلى حدٍّ ما منفصلتان، وغالباً ما توجدان في فضائين منفصلين، لكنّهما مدعوتان مراراً إلى أن تتقاربا، وتتّصلا، وتتلاقيا. تلك حال مولاي إسماعيل واليوسي : علاقاتهما حقّاً متوتّرة، نزاعية، لكنّ مجرّد أن يتراسلا دليلٌ على إرادة إيجاد أرضية للتّفاهم.

فضلاً عن أنّ رسالة السّلطان تدور حول القول. فتتضمّن أمراً، وإنذاراً : «إن كان

21. **الرّسائل**، ج1، ص. 154.

22. **المحاضرات**، ج2، ص. 398-401.

23. نفسه، 1، ص. 375.

عندك ما تقوله فقله وأجبنا عن هذا حرفاً حرفاً[24]». اليوسي، مثل فقير ابن أبي محلّي، مأمور بالقول. ذلك بافتراض أنّ «عنده ما يقول»، وهذا ليس مؤكَّداً في نظر السّلطان الذي يبدو مرتاباً في قدرة مخاطبه على إقامة خطاب، أي تبرير نفسه. اليوسي مخطئٌ إنْ لم يردّ على السّلطان «حرفاً حرفاً». لا مهرب ممكنٌ : إذا ما بقيت نقطة دون تفسير، ففي ذلك نهاية مصداقيته؛ وأكثر من ذلك، فطالما لم يعبّر تفصيلياً، فسيعتبر مذنباً.

يفعل اليوسي أفضل من ذلك : يعلّق بحذق على اتّهام مقدرته على القول : «فأيّ شيء يعوزني لو أردت القول : اللّسان عربيّ، والمعقول والمنقول تحت جنبي[25]». حين يستحضر، هو الأمازيغي المتّهم بأنْ ليس عنده ما يقوله، معرفته بالعربية، فهو يومئ للإيحاءات المرتبطة بفعل «أعرب»، أي وضوح القول واستعمال حجّة واضحة ويقينية. وبإبرازه للمعقول والمنقول، يشير إلى الأساسين اللذين بدونهما لا نقاش ممكنٌ.

غير أنّه لا يشرع عن طيب خاطر في الكتابة. فيقول إنّ أموراً عديدة جعلته يتلكّأ في الجواب، أوّلها الهيبة من السّلطان والتي تُذكّر بتهيّب الفقير قبل أن يخاطب ابن أبي محلّي. في البداية إذن، إغراء الصّمت. لكنّ اليوسي، على غرار الفقير، يستحثّه السّلطان على القول. هو لا يطلب الأمان، ولا يحيل صراحة على العهد الذي يؤمّن السّلامة، لكن كأنّه قد فعل : يُذكّر السّلطانَ بموضوع عوادي القول، ويوضّح على الخصوص أنّ تلكّؤه في الكتابة سببه الخشية من أنْ يعتقد السّلطان أنّه يريد مراجعته، أو مُحاجّته، أو منازعته. وهكذا يهتمّ بتحديد أنّه لا يكتب إلاّ مُرغماً، وأنّه لم يفعل إلاّ إطاعة «أمر» السّلطان[26].

ماذا سيكون مقام كلامه ؟ إنّه يعرضه مماثلاً لكلام العلماء حين يضعون الشّروح والحواشي على أقوال أسلافهم من العلماء دون أن ينطوي ذلك على أيّ تبخيس لهؤلاء. وبنفس الرّوح سيتعرّض للرّسالة التي بعث بها إليه السّلطان. سيفتح النّقاش مع كلام السّلطان، لا مع السّلطان نفسه، أو كما يقول : «فالكلام إنّما هو مع الكلام لا مع المتكلّم[27]». وليزيد في شرح هذا الفصل الذي يُجريه بين الكلام والمتكلّم، يؤكّد أنّ النّقاش سيكون في الواقع مع الكتّاب الذين حرّروا رسالة السّلطان. وبهذه الإشارة إلى الكتّاب، يقصد أنّه ليس

24. **الرّسائل**، ج1، ص. 232.

25. نفسه.

26. نفسه، ص. 132.

27. نفسه، 133.

فحسب لا يتعرّض للسّلطان، بل لا يتعرّض حتّى لخطابه. وكأنّ مولاي إسماعيل لم يكن متورّطاً إطلاقاً في النّقاش، وكأنّه غير معنيٍّ بكلّ هذه القضيّة. دوره آنئذ سيكون دور المتفرّج، والحَكَم الذي سيزن ويقوّم الحجج المتضمَّنَة في كلام الكتّاب وفي كَلام اليوسي[28].

هذا ليس كلّ شيء : مثلما يجعل موقع السّلطان خلْف الكتّاب، فاليوسي يجعل موقع نفسه خلف السّلف، علماء الماضي. صحيح أنّه هو المتكلّم، لكنّه يتصرّف بحيث لن يكون كلامه إلاّ صدىً لما كان قد تكلّم به أسلافه العظام. ومن ثمّ النّصيب الوافر من الاستشهاد في رسالته : أحاديث، أقوال الصّحابة، أخبار التّقوى، أمثال، أشعار، حكايات مثَلية. لا ننس أنّ خبر هارون الرّشيد وسفيان الثّوري يرد في الرّسالة الكبرى. إنّه بلجوئه للمرجعيات، لا يدافع عن قضيّته، بل عن قضيّة السّلف.

رأينا حتّى الآن أنّ العالم مرغم على الكتابة، إمّا لإصدار فتوى استفتاه فيها السّلطان، وإمّا للدّفاع عن نفسه ضدّ اتّهامات موجّهة ضدّه. وفي هذه الحال كما في تلك، فهو يُجيب السّلطان. إنّه، وقد أفلتت منه مبادرة الكلام، في موقع ثانوي. موقع مريح بمعنى مّا، بالقدر الذي يكون فيه مبرّر تناول القلم حاضراً سلفاً.

يختلف الموقف لمّا يكون العالم هو من يقرّر مكاتبة السّلطان دون أن يطلب منه هذا شيئاً، خصوصاً لمّا يُبيح لنفسه تحرير رسالة ينتقد فيها السّلطان بشدّة ويذكّره بمبادئ العدل. وجد اليوسي نفسه مرّتين في هذا الموقف : بعث إلى مولاي إسماعيل رسالة معروفة تحت اسم الرّسالة الصّغرى (لتمييزها عن الكبرى التي قد تحدّثنا عنها آنفاً)، ورسالة مسمّاة «رسالة ندب الملوك للعدل». هاتان الرّسالتان ليستا، لسوء الحظّ، مؤرّختين، ممّا لا يسمح بتحديد موقعهما بالنسبة لبعضهما، ولا كلتاهما بالنّسبة للرّسالة الكبرى، المحرّرة في 1685م (1096هـ).

يصف اليوسي، في رسالة «ندب الملوك إلى العدل»، الانتقال من حكم الخلافة إلى حكم استبدادي. وفقط في الأسطر الأخيرة يذكر السّلطان الذي، كما يقول، «يستمع الحقّ ويطلبه ولا يأنف منه[29]». الأسلوب، المتّزن والحذِر، هو أسلوب المداراة.

اليوسي، في الرّسالة الصّغرى، من أوّلها إلى آخرها، يخاطب مولاي إسماعيل. هذه

28. نفسه.

29. نفسه، ص. 255.

الرّسالة، المُستشهَد بها كثيراً، تُدهش بجرأة نبرتها، نبرة المُلاحاة، واللّوم. إنّها وعظ على أسلوب وعظ ابن عبّاد الرّندي للسّلطان المريني أبي فارس[30]. رأينا أنّ وعظ الأمير نوعٌ له حظوته في الثّقافة العربيّة، لكن، لسبب من الأسباب، فرسالة اليوسي هذه، أكثر من غيرها، قد أدهشت معاصريه[31]. أمّا الذين يعرضون لها اليوم، فهم يفعلون ذلك بمزيج من الإعجاب والاندهاش[32].

كان اليوسي واعياً بجرأته. فلم يكن همّ التّخفيف من مدى نقده باحتراسات في الكلام غائباً عن رسالته. نجد فيها وسائط الإقناع التّقليدية : عبارات استرضائية، مدح المرسل إليه، دعوات لأجله، إعلانات الخضوع والولاء، أَيْمان... لكنّ ما يلفت الانتباه هو أنّ اليوسي يعرض رسالته وكأنّ السّلطان نفسه هو الآمر بها : «وكنّا كثيراً ما نرى من سيّدنا التشوّف إلى الموعظة والنّصح، والرّغبة في استفتاح أبواب الرّبح والنّجح. فأردنا أن نرسم لسيّدنا بعض ما إنّ وُفّق للنّهوض إليه، رجونا له ربح الدّنيا والآخرة، والارتقاء إلى الدّرجات الفاخرة. ورجونا، وإن لم نكن أهلاً لأن نعظ، أن يكون سيّدنا أهلاً لأن يتّعظ، وأن يحتمي من جميع المذامّ ويحتفظ[33]». يوحي اليوسي، بطريقة ماكرة، أنّ وعظه قد كُتب استجابة لرغبة عميقة من المرسل إليه. وبعبارة أخرى، المبادرة صادرة عن السّلطان.

عن سؤال ما إذا كان أفضل للأمير أن يكون محبوباً لا مرهوباً، يجيب ماكيافيلّي : «ينبغي له أن يكون هذا وذاك؛ غير أنّه لمّا كان من العسير اقترانهما، فالأكثر أماناً هو أن يكون مرهوباً أكثر منه محبوباً، إذا كان لابدّ من أحدهما[34]» ومن جانبه، يرى اليوسي أنّ الأمير الحكيم لا يُقيم سياسته على اعتبارات مرتبطة بالمحبّة لأنّ «النّاس إنّما يخدمون

30. انظر عن هذا النصّ مقال محمّد فتحة، «نصيحة ابن عبّاد الرّندي للسّلطان المريني أبي فارس عبد العزيز بشأن فساد مخزنه»، **مجلّة أمل : التّاريخ، الثّقافة، المجتمع**، عدد 31-32 ، 2006 (المترجم).

31. القادري، **نشر المثاني**، تحقيق محمّد حجّي وأحمد التّوفيق، 4 مجلّدات، الرّباط، دار المغرب للتّأليف والتّرجمة والنّشر، 1977-1986، ج3، ص. 25-26.

32. انظر، إضافة إلى جاك بيرك، *Al-Yousi*, p. 91-93، العدد الخاص عن اليوسي لمجلّة **المناهل**، عدد 15، 1979؛ وعبّاس الجراري، **عبقريّة اليوسي**، الدّار البيضاء، دار الثّقافة، 1981، ص. 94-98.

33. **الرّسائل**، ج1، ص. 237.

34. Machiavel, *Le Prince*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, p. 339.

الملوك خوفاً أو طمعاً، وذلك الخوف يُغني عن المحبّة[35]». ويعتمد على مثَل قديم ليؤكّد، في عبارات تُذكّر بعبارات ماكياڤيلّي، أنّ «السّلطان [...] الفرَقُ منه خيرٌ من حبّه[36]».

لكنّ كلّ شيء يجري وكأنّ الأمير لا يمكنه الرّضى فحسب بالخوف الذي يثيره في رعاياه بل يحاول كذلك غزو قلوبهم. اليوسي يعلم هذا أكثر من غيره : فهو في رسائله يعلن معاً هيبته من السّلطان ومحبّته له. ينبغي إذن الاعتقاد بأنّ السّلطة لا يمكن أن تكون **مطلقة** إلاّ باقتران المحبّة والهيبة.

35. **الرّسائل**، ج1، ص. 218.

36. نفسه.

عزيف الجنّ

البيداء بالنّسبة لقرّاء عديدين، مرتبطة بالمعلّقات، تلك القصائد الجاهليّة التي تفتتح، في سياق بدوي، بوصف أطلال مساكن مهجورة. ما عادت المحبوبة هنا، قد رحلت، دون شكّ، مع قومها بحثاً عن مراعي جديدة للقطعان. مقامها قد عفته الرّيح والمطر، وطمرته الرّمال، فما عاد سوى رسوم ومشهد للخراب والكآبة.

البيداء التي تصفها المعلّقات لا تبدو لي مخيفة إطلاقاً... لكنّ قصائد أخرى من نفس العصر تستحضر بلاداً رهيبة «يبيد فيها السّالك» (البيداء). لا ينبغي التريّث فيها. فما أبعدها، رغم المظاهر، عن أن تكون غير مأهولة : آهلوها هم من الحيوان الوحشيّ ومن كلّ أولئك الذين، على غرار الشّعراء الصّعاليك، قد نبذوا روابطهم مع قبائلهم. الصّحراء منفى أولئك الذين لم يحترموا قواعد الجماعة فتبرّأ منهم قومهم وقُضيَ عليهم بالتسكّع. ينمسخون إلى درجة الحيوانية. وفي قصيدة مشهورة، يخبر الشّنفرى الشاعر الصّعلوكُ قومَه بأنّه يفارقهم ليلحق بأهل جدُد، هم الذّئاب وبنات آوى.

مخلوقات أخرى، خارقة أو مَسيخة، تتراءى في هذه البقاع المهلكة. والمسافر، وهو يجازف بارتيادها، يطأ أرض الجَنّ فيستبدّ به الرّعب. المسعودي، المؤرّخ الذي يروق للبعض مقارنته بهيرودوتس، قد صنّف في **مروج الذّهب**[1] الكائنات الشّيطانية التي

1. المسعودي، **مروج الذّهب**، 4 مجلّدات، تحقيق محمد محيي الدّين عبد الحميد، صيدا، المكتبة العصرية، 1987.

تجوس البيداء. كتب أنّ أصواتاً تُسمع فيها، تبعثها كائنات لامرئية هي الهواتف : «ومن حكم الهواتف أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئيّ». يوجد بها أيضاً ما كانت العرب تسمّيه الشِّقّ و«هو على صورة نصف الإنسان [...] يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها». وتُرى فيها كذلك الغول التي «تتراءى لهم في اللّيالي وأوقات الخلوات، فيتوهّمون أنّها إنسانٌ فيتبعونها، فتزيلهم عن الطّريق التي هم عليها، وتتيّههم». وتتمثّل الغول في صور مختلفة، لكن رغم تحوّلاتها، يبدو أنّ لها سمة جسدية تتيح التعرّف عليها، فيزعم العرب «أنّ رجليها رجلا عَيْر». ويزعمون أنّها توقد النّيران باللّيل لجذب السّابلة. وللاحتراز من الاستسلام لندائها، يرتجزون هذا البيت الرُّقية :

يا رجــل عير انهقـي نهيقــا لن نترك السّبسب والطّريقا

«فإذا صِيح بها على ما وصفنا شردت عنهم في بطون الأودية ورأس الجبال». لكن يوجد من لا يخشى الاتّصال بها واتّخاذها زوجة، مثل الشّاعر الصّعلوك تأبّط شرّاً :

فأصبحت والغول لي جـارة فيا جــارتي أنت ما أهْـــوَلا

وطالبتها بُضْعهــا فالتــوت بوجـــهٍ تغـوّل فاستَغْـوَلا

فمن كان يسأل عن جــارتي فـإنّ لهــا باللّـــوى منـــزلا

تنتسب الغول في آن معاً إلى الإنسان والبهيمة. ويلاحظ المسعودي بهذا الصّدد : «أنّ الغول حيوانٌ شاذٌّ من جنس الحيوان مُشوَّه لم تُحكمه الطّبيعة، وأنّه لمّا خرج منفرداً في نفسه وهيأته توحَّش من مسكنه، فطلب القفار». فهل من المصادفة أنّهم قد ربطوا الغول، التي تنفلت من القوانين العامّة للطّبيعة، بتأبّط شرّاً الذي ينفلت من القوانين العامّة للجماعة ؟

أكان المسعودي يصدّق هذه الحكايات ؟ إنّه في منتهى الحذر ويحتاط كلّ مرّة، على طريقة هيرودتس، في تعيين مصادره، وَهُمْ الشّعراء في المقام الأوّل، ولكن كذلك مصادر غُفلة : «العرب تزعم...»، «وقد حُكي عن بعض المتفلسفين...» وهو أحياناً يعتذر عن رواية أخبار قد تبدو غريبة أو غير محتملة. لا ننسى أنّه يخاطب حَضريّين لا شكّ تبدو لهم هذه الظّواهر بعيدة، سواء في المكان أو الزّمان. إذ ذاك يحاول تفسيرها عقلانياً، دون أن يورّط نفسه مع ذلك شخصياً : «وقد تنازع النّاس في الهواتف والجان، فذكر فريقٌ منهم أنّ ما تذكره العرب وتُنبئ به من ذلك إنّما يعرض لها من قِبَل التوحّد في

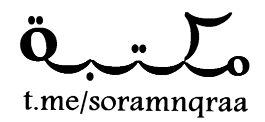
القفار، والتفرّد في الأودية، والسّلوك في المهامه والمَرَوْراة الموحشة؛ لأنّ الإنسان إذا صار في مثل هذه الأماكن وتوحّد، تفكّر، وإذا هو تفكّر وَجلَ وجَبُنَ، وإذا هو جبن داخلته الظّنون الكاذبة، والأوهام المؤذية، والسّوداية الفاسدة، فصَوّرت له الأصوات، ومثّلت له الأشخاص، وأوهمته المُحال، بنحو ما يعرض لذوي الوسواس [...] فيتوهّم ماَ يحكيه من هَتْف الهواتف به واعتراض الجان له».

بتفريغها من ساكنتها الخارقة، يبدو أنّ المسعودي يسلب عن الصّحراء سحرها. وهذا، مرّة أخرى، ليس ممكناً إلاّ من منظور حضريّ يتباهى بالعقلانية. غير أنّه رغم هذا تظلّ الصّحراء بالنّسبة إليه موضع المظاهر الخادعة، وأشكال السّراب المؤنسة، والموت متنكّراً في مظهر الحياة. والشّاهد على ذلك هذه الصّفحة الجميلة عن منحوتات صنعتها الجنّ، قريباً من قبر الشّاعر حاتم الطّائي، الذي صار اسمه مرادفاً للكرم :

«عن يمين قبره أربع جوار من حجارة، وعلى يساره أربع جوار من حجارة، كلّهن صاحبة شَعْر منشور محتجراتً على قبره كالنّائحات عليه، لم يُر مثل بياض أجسادهنّ وجمال وجوههنّ، مَثّلهنّ الجنّ على قبره [...] وربّما مرّ المارّ فيراهنّ فيفتتن بهنّ فيميل إليهنّ عجباً بهنّ، فإذا دنا منهنّ وجدهنّ حجارةً».

في أرض لا ترحّب بالغريب، قبرُ شاعر صار سخاؤه مضرب المثل. يبدو أنّ الجنّ تتحسّر على فقده : في اللّيل ترتفع أصوات الجنّ «بالنّياحة عليه». لكنّ أرباب الوهم هؤلاء لا يستطيعون إحياءه، ولا بثّ الحياة في المنحوتات التي صنعوها لتمجيده.

تلك الجنّة الخضراء



من بين التّسع والتّسعين منمنمة أنجزها الواسطي في القرن الثّالث عشر للميلاد لزخرفة **مقامات** الحريري الخمسين، توجد واحدة، مثيرة جدّاً، تمثّل جزيرةً. وتتضاعف الحيرة من أنّها لا تتطابق بوضوح مع المقامة التّاسعة والثّلاثين المفروض أنّها تمثّلها.

في هذه المقامة، الشّخصيتان الرّئيسيتان، أبو زيد السّروجي، المكدي الفصيح، والحارث بن همّام، رفيقه الأمين، يُبحران نحو عُمان. ألجأتهما عاصفة إلى جزيرة فنزلا بها للبحث عن طعام.

أيّ جزيرة ؟ لا يُسمّيها الحريري ولا يصفها. هي جزيرة، وينتهي الكلام[1]. غير أنّه بالنّسبة لقارئ على شيء من العلم، هذه الجزيرة تُذكّر بأخرى، تلك المنبعثة في **ألف ليلة وليلة**، وكذا تلك التي ينزل بها حيّ بن يقظان في «الرّواية الفلسفية» لابن طفيل. فضلاً عن وجود سمة تربط المقامة التّاسعة والثّلاثين بهذه الرّواية : الولادة العسيرة أو غير المرغوبة. حيّ بن يقظان، ثمرة علاقة سرّية، ما كان ينبغي له أن يولد. ونتذكّر أنّ أمّه، عند ولادته، جعلته في صندوق، مركباً هشّاً، وألقته في اليمّ. تلك هي الثّيمة المعروفة جدّاً عن الطّفل المتخلّى عنه والنّاجي بأعجوبة، والتي أحد نماذجها هو قصّة موسى. لا ننسى أنّ البطلين، في مقامة الحريري، أفلتا وقد قاربا الغرق؛ هما أيضا قد نجوا من اليمّ.

1 . لا مقارنة مع جول ڤيرن الذي، ما أن يُسمّي جزيرة، حقيقية أو خيالية، حتّى يقدّم معلومات غزيرة عن خطّ طولها وعرضها، وعن تربتها، وحيوانها ونباتها.

الولادة، في كثير من الحكايات ذات صلة بالعنصر السّائل. وأمرٌ ذو دلالة أن يتحدّث الحريري عن ولادة إشكالية، وعن مولود جديد سيتمّ إنقاذه في النّهاية. يبصر البطلان، وهما يجوسان الجزيرة، بقصر له بابٌ من حديد وعبيداً عليهم سيماء الكآبة؛ بعد قليل يعلمان أنّ زوجة والي الجزيرة، وقد انقضى حملها، قد تعسّر عليها مخاض ولد طال انتظاره. قد يموت الولد (إلاّ إذا اعتقد البعض أنّه لا يرغب في أن يولد) ؛ والأمّ كذلكً في خطر. عند ذاك يتدخّل أبو زيد، الرّجل الماكر : يزعم أنّ لديه عزيمة الطَّلْق لتسهيل الولادة، فيكتب حجاباً ويأمر بتعليقه على فخذ المرأة الماخض. ماذا كتب على ذلك الحجاب ؟ قصيدة يُحذّر فيها الولد من الويلات التي ستنهال عليه إذا ما خرج إلى الدّنيا، وينصحه بقوّة أن يبقى حيث هو.

لكنّ الولد لا يُصغي لهذه النّصيحة المفيدة. الآن لمّا يُطلَب منه أن لا يغادر بطن الأمّ، يتعجّل هو الولادة. غير أنّه، إذا ما اعتمدنا قصيدة أبي زيد، سيأتي عالماً ليس مستعدّاً لاستقباله، وحيث لن يكون في موضعه. وبعبارة أخرى، فهو غير مرغوب فيه، مثل حيّ بن يقظان، وبمعنى مّا، مثل موسى. وهكذا يوجد تنافرٌ، وتوتّرٌ بين الكائن البشريّ والعالم : تلاقيهما لا يمكن أن ينتج عنه إلاّ الاضطراب والفوضى. رؤيةٌ غاية في التّشاؤم : لا حاجة للعالم بالإنسان، والإنسان لا يمكنه إلاّ أن يتألّم في عالم لم يكن مدعواً إليه. السّعادة في رحم الأمّ، والولادة تماثل سقوطاً أليماً.

لا حاجة للقول إنّ والد المولود في أوج الفرح؛ يكافئ أبا زيد بسخاء ويمسكه بحضرته، لكن الحارث بن همّام يقرّر مواصلة الرّحلة إلى عُمان. ينبغي عندئذ للرّفيقين أن يفترقا، على نحو مّا كافتراق الأمّ ووليدها. والحارث، المستاء من أن يجد نفسه وحيداً، يفارق أبازيد وفي ذهنه هذه الفكرة الفظيعة : «أودّ لو كان هلك الجنين وأمّه».

ماذا ستصير هذه الحكاية بين يدي الرسّام الواسطي ؟ أربعٌ من لوحاته تزيّنها، ممّا يبدو امتيازاً ممنوحاً لهذا النصّ (بما أنّ الحريري كتب خمسين مقامة، فالمعدّل هو مبدئياً لوحتان لكلّ مقامة).

المنمنمة الأولى تمثّل السّفينة لحظة إقلاعها[2].

والثّانية تمثّل الجزيرة[3] (ولنا عودة لها).

2. هذه المنمنمة مصوّرة في كتاب
Miniatures *arabes*, introduction, choix et textes de présentation par Paul Johannes Muller, Paris, Ed. Siloé, 1979.

3. *Ibid.*

والثّالثة تُظهر أبا زيد والحارث أمام قصر الوالي[4]: على اليسار، ثلاثة غلمان محزونين، وعلى اليمين الحارث وأبو زيد (هذا الأخير يحمل سلّة، تذكيراً بالبحث عن الطّعام). لكن ما يلفت الانتباه على الخصوص في هذه المنمنمة، هو الباب والشّبابيك المغلقة بإحكام، في حين أنّ نصّ الحريري يتحدّث فحسب عن باب من حديد. رسم الواسطي ثلاثة شبابيك ليست مذكورة في المقامة. لماذا هذه الزّيادة ؟ إنّ الواسطي، بتأكيده على الإغلاق، وبتكثيره، يلحّ على الانحباس، مما يتطابق تماماً مع الولادة العسيرة : الولد لا يتوصّل للعثور على منفذ...

اللّوحة الرّابعة[5] ربّما أكثر تعقيداً : في الأعلى إلى الوسط، والي الجزيرة؛ في اليسار، أبوزيد يكتب الحجاب؛ في اليمين، الحارث ممسكاً بأسطرلاب؛ وفي الأسفل إلى الوسط، الشكل الضّخم للمرأة في المخاض، عملاقة، بالمقارنة مع الشّخوص الأخرى : أحجامها من الضّخامة بحيث رأى فيها البعض شكلاً يرمز للخصوبة[6].

لنتناول الآن اللّوحة التي تشكّل موضوع حديثنا : تلك التي تمثّل الجزيرة، الجزيرة الحديقة. والحال أنّ الواسطي يرسم ما لم يصفه الحريري؛ فهو، ببسطه لمشهد طبيعيّ، وبخلقه لحديقة، يُثري المقامة ويمنحها إضافة في المعنى. لماذا يفعل ذلك ؟ لماذا يرسم ما ليس مُمثَّلاً في النصّ ؟ دون شكّ، كما قد قيل، لأنّه قد استسلم لخياله الذي غذّته حكايات البحّارة[7]. لكن بالتمعّن الدّقيق في ما رسمه، قد نعثر ربّما على رباط عميق بمقامة الحريري. لنحاول في البدء تحديد ما تعرضه المنمنمة على النّاظر. في المقدّمة بركة بها أربع سمكات؛ فيما وراءها، ثلاث شجرات، وأربعة قرود وأربعة طيور، أحدها ببّغاء. شجرتان، مثقلتان بالثّمار، توحيان بالوفرة، والغزارة، ممّا لا يخلو من صلة مع خصوبة المرأة في المخاض.

لكنّ الأكثر إدهاشاً في هذا المشهد الطّبيعيّ، هما المخلوقان الهجينان، المتحرّكين على الأرض، يديران الظّهر لبعضهما وينظران في اتّجاهين متعارضين. المخلوق الأوّل برأس امرأة وجسد طائر، هو الهارپيا، المرأة الطّائر في الميثولوجيا. والثّاني، برأس رجل (مُتوَّج) وجسد أسدَ، هو نوع من أبي الهول أو خَيْمَر.

في الثّقافة العربيّة، لا تبدو الهارپيا والخيمر مألوفين، لكنّ هذه المخلوقات الهجينة ليست

4. *Ibid.*

5. مصوّرة في كتاب Richard Ettinghausen, *La Peinture arabe*, Ed. Flammarion, 1977, p. 121.

6. *Ibid*, p. 123.

7. *Ibid.*

غائبة عن **ألف ليلة وليلة**. في الحكاية المعنونة بـ«حاسب كريم الدّين» ينزل بلوقيا، أحد الشّخوص، إلى جزيرة عليها «أشجارٌ كثيرة وثمار تلك الأشجار كرؤوس الآدميين وهي معلّقة من شعورها ورأى فيها أشجاراً أخرى أثمارها طيور خضر معلّقة من أرجلها»[8]. وكما نرى، فالفصل المعتاد بين الحيوان والنّبات، والبشريّ وغير البشريّ، منتهَكٌ هنا. وفي الحكاية نفسها، وكذا في حكاية «حسن البصري»، تتخلّى طيور عن كسوتها من الرّيش، وتبدو بمظهر فتيات جميلات كالأقمار[9]: هنا لا يُحترَم الفصل بين إنسان/ طائر.

لكن في مقامات الحريري لا توجد كائناتٌ عجائبية. ماذا إذن أراد الواسطي تمثيله ؟ على أيّ حال، تعرض منمنمته للنّاظر مخلوقيْن غايةً في الغرابة. والغريب ملاكٌ كما قد يقول لاكان (Étrange, être ange).

شيءٌ أكيد : لم تنظر الملائكة بعين الرّضا لمجيء الإنسان. لنتذكّر ما قالته لله لحظة خلق آدم : «أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدّماء ونحن نسبّح بحمدك ونقدّس لك». ونتذكّر أيضاً جواب الله : «إنّي أعلم ما لا تعلمون».

مرّة أخرى، لا شيء من هذا واردٌ في نصّ الحريري. الجزيرة المُمثَّلة على هذه اللّوحة هي دون جدال إبداعٌ أصيل، وإسهام شخصيّ من الواسطي. لكن كيف لا نرى في هذه الحديقة جنّة عدن ؟ جنّة عدن حيث لا حيّة غاوية، على الأقلّ من النّظرة الأولى، لأنّ الشّجرة التي لا يمكن تحديد هويّتها الموجودة في الوسط، ولا تحمل، بخلاف الأخريين، ثماراً، لها حقّاً شكل أفعى. لكنّ ما يلفت النّظر على الخصوص في جنّة عدن هذه، هو غياب أيّ حضور آدميّ. جنّة عدن قبل الخطيئة، قبل خلق الإنسان، تكتفي بذاتها وتستغني عن كلّ مخلوق بشريّ.

غير أنّ الإنسان ليس غائباً تماماً عنها. إنّه يظهر في الخلف، على هامش الجزيرة. وبالفعل نرى على اللّوحة، في اليسار، مُقَدَّمَ سفينة، وكذا بحّاراً؛ والمرساة ظاهرة كذلك، لكن لم يتمّ إلقاؤها بعد. الرّجل، بطريقة ذات دلالة، يدير ظهره للجزيرة؛ لم يضع قدمه بعد على أرض الحديقة، لكنّه يتهيأ للنّزول بها والاستقرار فيها، تماماً كالطّفل الذي يتهيّأ، في مقامة الحريري، للدّخول إلى الدّنيا.

---

8. **ألف ليلة وليلة**، بولاق، ج 2، ص. 666.

9. نفسه، ص. 304.

بيريك والحريري

الإشارة إلى الحريري في رواية جورج بيريك *La Vie mode d emploi* [1] إشارة مدهشة بالأحرى : هذا الكاتب العربيّ من القرن الحادي عشر للميلاد، من البصرة، ليس معروفاً إطلاقاً في أوروبا. وفيما عدا بعض المختصّين القلائل، لا يعني اسمه شيئاً للقارئ الفرنسي، شأنَ عشرات أسماء أخرى تنتسب لثقافات مختلفة والتي ليس ورودها في *V. M. E*. مقصوداً به على ما يبدو سوى خلق ما يمكن تسميته بالإيهام بالتبحّر في العلم. غير أنّ حضور الحريري (اسم يوحي بنعومة الملمس)[2] ليس على الإطلاق محض مصادفة.

في أيّ سياق يَرد ؟ في الصّفحة 333 من[3] *V. M. E*.، ينقل جورج بيريك مجملَ عدد من نشرة معهد اللّسانيات بلَوڤان. هذا العدد، الموضوع بجانب عتبة الدّكتور دَنْتڤيل، موجودٌ في «حزمة جرائد موجّهة إلى الطّلبة الذين كانوا يأتون دورياً إلى العمارة لجمع الأوراَق البالية» : وبالمناسبة، يمكن التّساؤل عن ماذا تصنع نشرة اللّسانيات هذه فوق منشورات طبّية... من بين المقالات المذكورة في الفهرس، توجد واحدة، بالأنجليزية، بقلم لـ. ستفاني، «Hariri revisited. III. Crosswords and Isograms» [4]. واضحٌ أنّ الأمر يتعلّق بالقسم الثّالث من دراسة صدر

1. سنشير إليها اختصاراً بـ *V. M. E*

2. كان الحريري، كما يقول عنه أصحاب التّراجم، دمياً، شديد البخل.

3. Paris, Hachette, 1978.

4. عنوان يمكن أن نترجمه : «نظرة جديدة للحريري. 3. كلمات متقاطعة وخطوط التّساوي».

قسماها الأوّلان في أعداد سابقة. لـ. ستفاني، في «نظرته الجديدة» للحريري، يخصّص إذن هذا القسم لألعاب الكاتب العربيّ القديم اللّفظية. لن نعرف أيّ مظاهر من الحريري قد دُرست من قبل؛ غير أنّه يمكن تصوّر أنّ القسم الأوّل قد استحضر ظروف تأليف عمله الرّئيسي، أي المقامات، بينما القسم الثّاني، بعد أن وضع تلك **المقامات** في إطار السّرد العربي القديم، يدرس موضوعاتها، خصوصاً الكُدية. وأيّاً كان ذلك، فإنّ لـ. ستفاني يعرض دراسته بوصفها محاولة جديدة لتناول الحريري. غير أنّ هذا الباحث، في حدود علمي، ليس من ضمن الباحثين الذين اهتمّوا بمؤلّف المقامات. يذكره پيريك مرّة أخرى في الفهرس، لكنّه لا يقدّم أيّ توضيح عنه. من الظّاهر أنّ لـ. ستفاني تخييل محض.

دائماً في الفهرس، ينعت پيريك الحريريَّ بأنّه «شاعرٌ عربيّ» ويشير إلى تاريخ ولادته ووفاته (1054ـ1122م). غير أنّه لابدّ من توضيح بهذا الصّدد : صحيح أنّ الحريري قد قال شعراً، لكنّه ليس معروفاً بالتّحديد كونه شاعراً. لنلاحظ أنّ إنتاجه ليس ضخماً. نظم قصيدة تعليمية في النّحو، **ملحة الإعراب**، وكذا كتاباً في اللّغة، **درّة الغوّاص**. وهو أيضاً صاحب رسائل عديدة، اثنتان منها تتميّزان بهذه السّمة الشّكلية : **الرسالة السّينية** تبدأ جميع كلماتها بالسّين، و**الرّسالة الشّينية** تبدأ كلماتها بالشّين. لكن إذا كان الحريريّ قد اشتُهر، فذاك بفضل مقاماته، وهو اسمٌ يُترجم عادة إلى الفرنسية بـ séances وإلى الأنجليزية بـ assemblies. المقامة سرد قصير مكتوب بلغة عالمة وعويصة : بطلها مُكدٍّ أديب بليغ. لنذكّر بأنّ الحريريّ ليس أوّل من كتب مقامات؛ فمؤسِّس هذا النّوع من السّرد (الذي جسّد مسبقاً الرّواية الشّطّارية الإسبانية) هو الهمذاني، في القرن العاشر للميلاد. لكنّ الحريري، المقلّد، قد فاق نموذجه.

كيف بلغ الحريريّ إلى علم پيريك ؟ لحظة كان يكتب *V. M. E*. كانت المقامات قد تُرجمت منذ زمن طويل إلى الأنجليزيّة والألمانية، لكنّ بعضاً منها فقط كان قد تُرجم إلى الفرنسيّة، في مجلّات يتعسّر الاطّلاع عليها[5]. وسواءٌ قرأه پيريك أم لا، فقد كان مع ذلك على علم بكتابة الحريري، وخصوصاً ميله إلى الألعاب اللّفظية[6]. يمكن افتراض أنّه عرفه عن طريق

5. فقط في سنة 1992، أصدر رنيه خوام ترجمة كاملة، جعل لها عنوان
Le Livre des malins, séances d'un vagabond de génie, Paris, Ed. Phébus.

6. «مارس النّحويّ والشّاعر العربيّ الحريريّ هو أيضاً التّجريد من الحروف (lipogramme)، لكن ينبغي الاعتراف بأنّه فعل ذلك فعل الهواة. »
Georges Perec, «Histoire du lipogramme», dans OuLiPo, La *Littérature potentielle (création, re-création, récréation)*, Gallimard, 1973, p. 84.

موسوعة أو مصنّف عن الأدب العربيّ، لكن ليس من المستبعد كذلك أن يكون قد عرفه بفضل مقالة لإرنست رينان، «مقامات الحريري»[7].

الغريب أنّ المرّة الوحيدة التي يرد فيها اسم رينان في *V. M. E.* ، فذلك بخصوص أحد أسلاف الدّكتور دنتڤيل، الذي «ظنّ أنّه اكتشف سرّ صنع الماس انطلاقاً من الفحم». ويلاحظ پيريك أنّ رينان «يذكر حالته في إحدى مدوّنات أخباره (Mélanges, 47 في مواضع متفرّقة)». هل يتعلّق الأمر حقّاً بمدوّنة أخبار كتبها رينان ؟ لا بد من التحرّي. هكذا الحال كثيراً مع پيريك : لا نعرف دائماً إن كانت إحالاته حقيقية. مثلاً، ودائماً بخصوص الدّكتور دنتڤيل، نُخبَرُ أنّ أحد أجداده قد رفعه لويس الثّالث عشر إلى مرتبة النّبلاء، وأنّ كادينيان (مذكّراتيٌّ فرنسيّ من القرن السّابع عشر) «قد خلّف عن هذه الشّخص الذي يبدو أنّه كان جندياً مرتزقاً فظّاً، صورةً أدبية مثيرة». غير أنّ هذه الصّورة الأدبيّة ليست إلاّ استنساخاً لصورة پانيرج في **پنتاغرويل** لرابلي ! أن نقرأ پيريك، فذلك يعني اتّخاذ موقف من الارتياب يفرض نفسه أيضاً حين تقرأ بورخيس. نرغب إذ ذاك في التحقّق من الإحالات؛ لم أقم بهذا فيما يخصّ مدوّنة الأخبار المنسوبة إلى رينان. وفي الانتظار، يتبقّى شكّ، مهما كان ضئيلاً. وحتّى لو تكشّفت الإحالة عن كونها صحيحة، فالإحساس بالانخداع سيبقى. فمجرّد القيام بالتحرّي هو نتيجة لاحتيال پيريك، لفخّ منصوب بحذق أكون قد وقعت فيه.

لا يشير پيريك إلى مقالة رينان عن الحريري. لكن رينان، الذي كان مستعرباً، قد قرأ **المقامات**. والقرّاء العرب يعلمون أنه لا يمكن، من دون شرح، التصدّي لهذه النّصوص الحاشدة بالمهجور من الألفاظ وبالتّلميحات العالمة، والعويصة بحيث يلزم، عند كلّ سطر، الرّجوع إلى شروح. لا شكّ أنّ الأمر يتعلّقَ بالكتاب الأشدّ وعورة؛ لذا تعدّدت شروحه؛ بل ربّما كان الكتاب العربيّ الأكثر شروحاً بعد القرآن. بالطّبع، لمّا نقرأه في ترجمة، فالعويص، المعجمي على الأقلّ، يتضاءل، بل يختفي، لأنّ الترجمة، في الواقع، هي تفسير وإيضاح. والشّرح الأجدر بالملاحظة أو الأكثر طرافة هو شرح سيلڤستر دي ساسي الذي نشر، في 1822، **المقامات**، ووضع لها شرحاً مستفيضاً، لا بالفرنسيّة، وإنّما بالعربيّة... عبْر هذا الشّرح قرأ رينانُ الحريريَّ[8].

---

7. أدرجها ضمن كتابه
Essais de morale et de critique, Paris, Calmann-Lévy, 1859.

8. مقالته، التي تبدأ بتقريظ لسلڤستر دي ساسي، هي عرضٌ للطّبعة الثّانية التي أنجزها في 1853 اثنان من تلامذة دي ساسي.

قد يُقال إنّ هذا كلّه جميلٌ جدّاً، لكن ما العلاقة بـ *V. M. E*. ؟ لنؤكّد أنّ الحريري يرد ذكره في جوار الدّكتور دنتڤيل. والحال أنّ هذه الشّخصيّة لها قصّة، مرويّة في الفصل السّادس والتّسعين من الرّواية : بعد أن ناقش «أطروحة كتبها في استعجال طلبةٌ بأجور بخسة» (وبعبارة أخرى، فهو ليس مؤلّفها)، استقرّ في لاڤور. وذات يوم، في علية بيته، «عثر في صندوق يضمّ أوراقاً قديمة للأسرة على كرّاسة صغيرة عنوانها *De structura renum*، مؤلّفها أحد أسلافه [...] فقرّر إعداد طبعة محقّقة لهذا النصّ». بعد انتهاء العمل، أرسل نسخة منه إلى الأستاذ لبران شاستيل الذي أعاده إليه، معتبراً إيّاه دون أهمّيّة وممتنعاً «من جهته عن المساعدة بأيّ طريقة من الطّرق على نشره». بعد سنوات، أصدر الأستاذ سلسلة من الأعمال لم تكن سوى نسخة من مخطوط دنتڤيل... أطروحة الدّكتور دنتڤيل كانت بقلم أحد الطلاّب، وإصدارات الأستاذ لبران شاستيل هي بقلم دنتڤيل !

مهما يكن، فعمل دنتڤيل مماثلٌ لعمل سيلڤستر دي ساسي. كلاهما أنجز طبعة محقّقة لكتاب قديم : دنتڤيل عاود النّظر إلى سلفه، وسلڤستر دي ساسي عاود النّظر إلى الحريري. وبدوره، باشر لـ. ستفاني دراسة طويلة النّفس عن الحريري : أصدر القسم الثّالث منها، ولا شيء يسمح بتأكيد أنّه القسم الأخير. وفي الحالات الثّلاث، يتعلّق الأمر بعمل تنقيب، واهتمام بنصوص قديمة : الطبّ كما كان يتصوّره السّلف ريگو دنتڤيل، صار متجاوزاً، وكتابة الحريري بالية.

إرنست رينان هو الحلَقة التي أتاحت لي هذا الرّبط الاتّفاقي، غير القائم على أساس، أسلّم بذلك، بين الحريري وپيريك. ومن الممكن إقامة مقارنات أخرى، مُريحة أكثر دون شكّ.

على غرار *V. M. E*. حيث كلّ القارات، ويمكن القول، كلّ البلدان مُمَثَّلة أو مذكورة، فمقامات الحريري هي أيضاً ذات بُعْد عالميّ : عنوان كلّ واحدة منها يستحضر منطقة أو مدينة من «دار الإسلام». والبطلان مسافران لا يكلاّن، فضلاً عن أنّ الكتاب، منذ ظهوره، جال في كلّ البلدان التي كانا قد قطعاها، كما أشار إلى ذلك رينان : «قليلة هي الكتب التي مارست تأثيراً أدبياً بهذه الامتداد كما مارسته مقامات الحريري. من الڤولگا حتّى النّيجر، ومن الكَنج حتّى مضيق جبل طارق، كانت هي نموذج الشّغوف بالأدب ونموذج الأسلوب الجيّد بالنّسبة لكلّ الشّعوب التي اعتنقت مع الإسلام لغةَ محمّد».

ومع ذلك، فقد رفض معاصرو الحريري، في البداية، الاعتراف به مؤلّفاً للمقامات. وبالطّريقة نفسها التي انتحل بها الأستاذ لبران شاستيل عملَ الدّكتور دنتڤيل، قد يكون الحريري قد انتحل مخطوطاً وجده في حقيبة سفر لمغربيّ مات في ظروف غير محدّدة.

مماثلة أخرى : كتاب الحريري كتابٌ جامع؛ فيه أنواع وأساليب ومستويات وأصوات مختلفة، وكذا استثمار أدبيّ لموادّ غير أدبيّة كالفقه. وقد تُرجم إلى لغات عديدة، وزيّنه رسّامون مرّات عديدة، وهذا فنٌّ آخر من التّرجمة أو الشّرح. لكنّه في العمق كتابٌ غير قابل للتّرجمة. ويمكن القول إنّ الحريري، من بعض الوجوه، منتسبٌ قبل الأوان إلى مدرسة أوليبو *OuLiPo* الشّكلية التّجريبية التي ينتسب إليها پيريك؛ فقد ألّف كتابه وفق نسق من القيود الشّكليّة. صحيحٌ أنّ مقاماته مستقلّة عن بعضها البعض، غير ملتحمة سردياً، لكن توجد بينها ارتباطات موضوعاتيّة عديدة. فهي منقسمة إلى خمس سلاسل من عشر مقامات : المقامة الأولى من كلّ سلسلة مقامةٌ «زهديّة»، والخامسة والعاشرة «هزليّة»، والسّادسة «أدبيّة». والمقصود بأدبيّة هو أنّ المقامة تتأسّس على لعبة لفظيّة، وخصوصاً منها المعكوس : فالبيت من الشّعر أو الرّسالة، بقراءتها من البداية إلى النّهاية أو من النّهاية إلى البداية، يحتفظان بنفس الحروف وبالتّالي بنفس المعنى.

المسألة الكبرى فيما يخصّ الألعاب اللّفظية، على الأقلّ مع بعضها، هي أنّها غير ظاهرة. جناس الحروف يلفت الانتباه («ربابة ربّة البيت»)، والسّجع كذلك. لكن لو قرأت هذه العبارة : «ساكبُ كاس»، وهو المثال الكلاسيكي للمعكوس، كيف لي أن أدرك أنّ بالإمكان قراءتها من اليمين إلى الشّمال أو من الشّمال إلى اليمين محافظاً على نفس المعنى ؟ وفيما عدا مصادفة أو إشراق مفاجئ، فلا وسيلة لي لمعرفة ذلك. هذه المسألة واجهها الحريري : فحلّها بأن نبّه في كلّ مرّة إلى طريقة التّعبير التي أنجزها. أمّا پيريك فأقلّ إيضاحاً؛ بل ليس كذلك على الإطلاق في *V. M. E*. . ومع ذلك، يوجد في هذه الرّواية ما لا يحصى من التّلاعب بالألفاظ، أو الفخاخ، أو القيود التي يمرّ عليها القارئ دون أن يلحظها. أيلزم الإشارة إليها أم لا ؟ لم يقاوم پيريك الرّغبة في استحضار بعضها في مقابلاته الصّحفية وأيضا، كما يمكن افتراض ذلك، في تصريحاته لأصدقائه. وهكذا نعلم أنّه في جملة :

«Le basset Optimus Maximus arrive à la nage à Calvi, notant avec satisfaction que le maire l'attend avec un os»,

يتخفّى اسم *Calvino*؛ وفي أخرى :

«Septime Sévère apprend que les négociations avec le Bey n'aboutiront que s'il lui donne sa sœur Septima Octavilla»,

يتخفّى اسم *Benabou*.

La Vie mode d'emploi يرتادها نمطان من القرّاء : من جهة، أولئك الذين يقرؤون فيها قصصاً جميلاً، و«روايات» جيّدة، ومن جهة أخرى، أولئك (أفضلهم ؟) الذين هم على علم باللّعب اللّفظي لپيريك، والذين لا ينخدعون بمظهر النصّ، ويكتشفون التّلاعب بالألفاظ والحيل التي تشكّله. لكن من ذا الذي يمكنه ادّعاء معرفة كلّ القيود التي أخضع پيريك نفسه لها ؟ رغم أنّه قد استُبين عددٌ كبير منها، فلا يزال الشكّ قائماً في وجود كثير منها، مخبوءة نهائياً، ينبغي مع ذلك الاجتهاد في الكشف عنها؛ ومن ثَمّ إغراء قراءة صوفية، سحريّة، لا نهائيّة.

توجد لذّة حقيقية في اكتشاف أنّ نصّاً يُخفي نصّاً آخر، وأنّ قراءة مفاجئةً ممكنةٌ، بل ضروريّة. لكن لابدّ لي من الاعتراف أنّه في الأمثلة التي سقتها آنفاً، كانت خيبة الأمل في الموعد. بعد إستثارة وجيزة، يهبط الاندفاع : هذا كلّ ما هنالك ! عبثا أحاول القولَ إنّ پيريك يستكشف ممكنات اللّغة[9]، لكنّ ذكرى مريرة تأتي لتفسد كلّ شيَء. أيّ ذكرى؟ ذكرى «الانحطاط» (الحقيقيّ أو المفترض) الذي أصاب الأدب العربيّ القديم، انطلاقاً من القرن الحادي عشر للميلاد، انطلاقاً من الحريري بالذّات. والعرب اليوم، عن حقّ أو باطل، يُحمّلون مسؤوليته لهذا المؤلّف ولمتّبعيه : تلاعبهم بالألفاظ، وبهلوانياتهم اللّغوية قد تكون هي السّبب الرّئيسي في الكارثة التي خرّبت الأدب طوال قرون. وهكذا تصدر بسمة تسامح وإشفاق حين نتعرّف على بعض وجوه البرنامج الأوليپي. حقّاً پيريك والحريريّ ليسا سيّان، لكن إحساساً بغرابة مقلقة يستبدّ بالقارئ العربيّ حين ينظر، مثلاً، في رواية *La Disparition*، التي تخلو عمداً، على طولها، من حرف e. من المحتمل أنّ هذه الرّواية لن تُترجَم أبداً إلى العربيّة، وعلى أيّ حال ليس عن قريب.

---

9. انظر الدّراسة الجيّدة لتزفيطان تودوروف
«Les jeux de mots», in *Les Genres du discours* , Paris, Ed. du Seuil, 1978.

بارت والرّواية

لم يهتمّ بارت كثيراً بالشّعر. ولم يعبّر أبداً، في حدود علمي، عن الرّغبة في كتابته ونادراً ما نعثر عنده على شواهد شعريّة أو إحالات على الشّعراء. صحيحٌ أنّه قد خصّص صفحات عديدة للهايكو في كتابه *L'Empire des signes*، دون شكّ لأنّ هذا الشّكل الوجيز والمُركَّز يتطابق مع كتابته هو نفسها. وكتيّبه *Incidents* [1]، يمكن قراءته كديوان من قصائد الهايكو. مثالان :

«سوق مراكش : ورود بدويّة في كومات النعناع».

«فلاّح عجوز في جلاّبية (لون غامق للخرقة) يتوشّح جديلة ضخمة من بصل غليظ ورديّ باهت».

إذا بدا أنّ بارت لا يهتمّ بالشّعر، فهو بالمقابل، كما نعلم جيّداً، قد منح اهتماماً كبيراً للمسرح. وكذا كتب كثيراً عن الرّواية الكلاسيكيّة (ساد، جول ڤيرن، ليون بلوا، مارسيل پروست)، وعن الرّواية الجديدة (ألان روب گريّي، ميشال بوتور)، وعن نصوص طليعيّة (فيليپ صولّر، پيير گيوطا، سيڤيرو ساردوي، رنو كامي...) لأيّ جانب يميل ؟ في *S/Z*، امتدح بحماس الكتابة الحديثة، ما يسمّيه «المكتوب»؛ لكنّه في قرارة نفسه، كان يفضّل، هو الذي يجعل نفسه «في مؤخّرة الطّليعة»، السّرد التقليدي، «المقروء». اعترف بذلك دون

---

1. Ed. du Seuil, 1987.

روغان في *Soirées de Paris* : «دائماً هذه الفكرة : وإذا كان المحدَثون قد أخطأوا ؟ وإذا كانوا يفتقدون الموهبة ؟» الكلاسيكيون لم يُخطئوا وكانوا يقيناً يمتلكون الموهبة...

لكن كيف الحسم في هذا ؟ على أيّ معيار الاعتماد للحكم على قيمة عمل أدبيّ ؟ أيمكننا الزّعم، مثلاً، أنّ الكتب التي نفضّلها هي التي نقرأها قبل أن ننام ؟ بارت مثالٌ جيّد على ذلك، هو الذي في *Soirées de Paris*، كان يختم غالباً سرد يوم بذكر قراءة. وفي الجملة، كان يوزّع الكتب إلى كتب النّهار وكتب اللّيل. **أفكار** پاسكال تنتسب للصّنف الأوّل : كان يقرؤها خارج البيت، في مقهى **الفلور** أو في الطّائرة، في وضح النّهار، وفي فضاء عموميّ. وبالعكس، فمن العسير تصوّره يقرأ، وسط زبناء الفلور، جول ڤيرن الذي لرواياته صلة حميمةٌ بالنّوم. يصرّح، في **لذّة النصّ**، أنّه لا يقرأ ليلاً إلاّ روايات أو قصصاً كلاسيكيّة : «أقرأ طوال الأمسيات زولا، وپروست، وڤيرن،[رواية ألكسندر ديماس] **مونت كريستو**، [كتاب ستندال] **مذكّرات سائح**، وأحياناً حتّى جوليان كَرين». هذه الأعمال مرتبطة بالفضاء الخاصّ، بالبيت، بالوحدة، بالنّوم، بالحلم، بالفراش. «Lit=île»[فراش=جزيرة]، كما لاحظ ميشال ليريس. ومعلومٌ إيثار بارت [لرواية جول ڤيرن] *L'Île mystérieuse*.

وعلى ما يظهر، فالنّصوص «المكتوبة» تنتسب أيضاً عنده إلى النّهار. لنقرأ هذا الاعتراف في *Soirées de Paris* : «في الفراش، مساءً [...] أواصل قليلاً كتاب ناڤارّ الأخير [...] و*M/S* («نعم، نعم»)؛ لكن كأنّها واجبات، وما أن أفي بدَيْني قليلاً (بالتّقسيط)، حتّى أغلق وأعود بارتياح إلى *Mémoires d'outre-tombe* [لشاتوبريان]، الكتاب الحقيقيّ. «الكتاب الحقيقيّ ! ما معنى هذا، إن لم يكن أنّ الكتب الأخرى زائفة ؟ في جهة إذن، الواجب، والإكراه (العقوبة ؟) التي نفرضها على نفسنا، مع مسحة من التّعالي («نعم، نعم»)، القراءة بكمّيات قليلة («بالتّقسيط»). وفي الجهة الأخرى، المتعة، والقراءة طوال الأمسيّة، والشّغف : «في الفراش، دون أن أكلّف نفسي قراءة الكتابات الحديثة المملّة، استأنف على الفور شاتوبريان».

هل كتب بارت كتاباً حقيقيّاً ؟ لا شكّ أنّ الأمر كان عنده وعداً بكتاب آت. غير أنّه لمّا استبدّ به استعجال كتابة واحد حقيقيّ، فقد كان له إنتاج عريض من الدّراسات. غير أنّ هذا الإنتاج لا يمكن أن يتواصل إلاّ تحت علامة التّكرار، كما لاحظ ذلك سنة 1978 في «Longtemps je me suis couché de bonne heure» : «ماذا، دائماً حتّى وفاتي، سأكتب مقالات، وألقي دروساً، ومحاضرات، حول «مواضيع»، هي وحدها ستتغيّر، وما أقلّ ما تتغيّر [...]! هذا الإحساس قاس؛ لأنّه يُرجعني إلى نبذ كلّ جديد : [...] لمّا سأنتهي من

هذا النصّ، وهذه المحاضرة، ألن يكون لديّ ما أفعله سوى أن أشرع من جديد في نصّ آخر، ومحاضرة أخرى ؟ لا، سيزيف ليس سعيداً : إنّه مُستَلَبٌ لا بعمله ولا حتّى بغروره، بل بتكراره».

ومع ذلك فهو لم يكتب مقالات وألقى دروساً ومحاضرات فحسب. فقد أصدر في 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*، كتاب من جنس أدبيّ غير محدّد، غير محسوم. نقرأ فيه : «كلّ هذا ينبغي اعتباره كأنّ قائله شخصيّة روائيّة أو بالأحرى عدّة شخصيّات. «ومن بين مشاريع كتبه، في تلك اللّحظة»، *Incidents* نصوص قصيرة، رسائل، هايكو، ملاحظات، تلاعب بالمعاني، كلّ ما يسقط، مثل ورقة)». والحال أنّ *Incidents* كان مكتوباً سلفاً في 1969 (حتّى وإن لم يصدر إلاّ في 1987). كيف تسميته ؟ إلى أيّ حدّ يمكن تصنيفه ضمن النّوع الرّوائي ؟ ينبغي ملاحظة أنّ الوصف الذي قدّمه عنه بارت لا ترد فيه كلمة رواية، من حيث أنّ *Incidents* متشكّلٌ من شذرات، ومشاهد صغيرة لا يبدو أنّ شيئاً يربطها فيما بينها، إلاّ وحدة المكان، وأنّ ذلك يجري في المغرب.

في نهاية كلّ «حادث»، يتساءل القارئ : ماذا حدث بعد ذلك ؟ هذا مشهد قصير :

«نزل البارمان في محطّة للقطار ليقطف زهرة عطرشاه حمراء ووضعها في كأس ماء، بين آلة القهوة ومستودع المهملات القذر حيث يبعثر الأكواب والمناديل المتّسخة».

الاهتمام ينجذب بتعارض الصّفاء (العطرشاخ / (الدَّنس) المستودع القذر، الأكواب والمناديل المتّسخة. (والأشدّ تأثيراً هي حركة البارمان الذي يضع الزّهرة في كأس ماء، لا في مزهريّة مناسبة، غير متوفّرة فضلاً عن ذلك. يُدخل، بما حضر، في دمامة مكان عمله لمسةً شعريّة، عنصراً من الرقّة والحلم. أثناء توقّف القطار، أبصر أزهاراً ونزل ليقطف واحدة، حمراء. هذا الفعل يلعب بالضّرورة لصالحه ويجعله جديراً بالتّعاطف : رجل يفعل هذا لا يمكن أن يكون شرّيراً، أليس كذلك ؟...

لن نعرف شيئاً آخر عنه، يختفي مع سرّه. لكنّ هذا الحادث يمكن بسهولة أن يُشكّل بداية رواية عاطفيّة : الزّهرة ككناية عن امرأة، عن حبّ. أيضاً بداية رواية بوليسية : الزّهرة، المقطوفة في محطّة معيّنة، هي رسالة موجّهة إلى مراقب متخفّ في مكان مّا : دراما تتهيّأ...

مشهد صغير آخر :

«في ساحة السّوق الصّغير[في طنجة]، قميص أزرق مفتوح، صورةٌ للفوضى، فتى غاضب (أي هنا له كلّ سمات الجنون) يشير بحركات ويسبّ أحد الأوروبيين (*Go home !*). يختفي.

بعد ثوان، تهليل يعلن عن اقتراب جنازة؛ يظهر الموكب. بين حملة النّعش (المتناوبين)، الفتى نفسه، وقد تعقّل مؤقّتاً».

لنحتفظ بالتّعارض : جنون/ عقل، فوضى/ نظام، ابن البلد/ غريب (الأوروبي). لن نعرف أبداً مَن الفتى صاحب القميص الأزرق، ولا سبب غضبه المعادي للأجنبيّ، ولا علاقته مع الميّت. لن نعرف كذلك ما سيفعله فيما بعد؛ بما أنّه فقط «متعقّل مؤقّتاً»، فلا شكّ أنّ الجنون سيستبدّ به بالضّبط بعد دفن الجنازة. لقد منح نفسه حتّى هذه اللّحظة هدنة، لكنّه لن يتباطأ في استئناف حملته ضدّ الأوروبيين. موضوع جيّد لرواية، في حالة إعلان.

لكن لماذا الحديث عن رواية بخصوص *Incidents* ؟ في 1964، أي خمس سنوات قبل تحرير هذا الكتاب، فكّر بارت في هذه المسألة في *F. B.* ، وهو دراسة عن مخطوط غير منشور لكاتب شابّ. لا حظ أنّ «كلّ نصّ ينطلق مثل رواية، كلّ نصّ هو مثالٌ لرواية». ويستطرد أنّ نصوص ف، ب. لا تشكّل «عملاً مترابطاً»، «عملاً متّصلاً»، بل «عملاً منكسراً»، «شظايا من اللّغة»، و«أيضاً، على طريقتها، شظايا رواية». يسمّيها حادثات، واصفاً بذلك، سنوات سلفاً، كتابه هو نفسه المتشكّل كذلك من شظايا روائية. إذا كان لا رابط منطقيّاً زمنياً يربط هذه الشّذرات، فيمكن مع ذلك تبيّن روابط موضوعاتيّة : عطرشاه البارمان الحمراء هي من نفس فصيلة الورود البدويّة لسوق مراكش...

في لحظـة معيّنة، فرض حلم كتابة روايـة نفسه على بارت كأمر واجـب، بطريقـة تكاد تكـون أليمـة. لا رواية تقليـديّـة ولا أيضاً رواية حديثة، كما أوضح ذلك في «Longtemps je me suis couché de bonne heure» : إنّه يرغب في كتابة رواية تنتسب، على شاكلة رواية **بحثاً عن الزّمن الضّائع** لبروست، «إلى شكل مزيج»، في ذات الآن رواية ودراسة، أو لا هذه ولا تلك، باختصار، «شكل ثالث». هذا المشروع يتطابق عنده مع «رغبة في تحوّل»، في «حياة جديدة» (في إحالة على دانتي)، وبعبارة أخرى برغبة مزدوجة في التجدّد : أن يكتب كتاباً حقيقيّاً، وأن يحيا حياة حقيقيّة. هذه الأمنيّة صيغت في 1978، بارت مات في 1980.

لغة القارئ

La Boîte à merveilles لأحمد الصفريوي[1]، أو العالم حسب سيدي محمّد. بالنّسبة لهذا الطّفل ذي الستّ سنوات، تنحصر مدينة فاس في البيت، والحيّ، والأسواق وأضرحة الأولياء. إذا كان البيت هو مقام الأمن والرّاحة، فالخارج يبدو موضعاً لكلّ الأخطار : سيدي محمّد في خطر أن يتيه، أو يدوسه المارّة في الأزقّة المزدحمة، أو تعضّه الحمير، أو تخمشه القطط. للخارج أيضاً ينتسب المسيد، فضاء الغضب والخوف، والحمّام، مسرح الهول الأعظم، يُخفّف منه قليلاً استهلاك برتقالة أو بيضة مسلوقة.

لكن في موازاة هذا العالم المُدرَك بالحوّاس، يوجد عالم الكائنات الغيبية. يعيش في البيت، جنباً إلى جنب مع البشر، الجنّ، «قوى لا مرئية»، لا بدّ من استرضائها. تجذبها رائحة البخور والجّاوي، ولأنّها تحبّ النّظافة، يُغسَلُ المراح بالماء الغزير. الاتّصال بهم يوميّ، حميميّ («أشكال حضور خرساء تتنحّى لتسمح لي بالمرور»)، لكنّ التّواصل ليس مباشراً. للتّعامل مع «سادة الغيب» هؤلاء، ينبغي اللّجوء إلى وسيطة، الشوّافة العارفة «بالكلمات التي تجعل هذه الأشباح غير ذات أذى». في أضرحة الأولياء، المقدمة هي الشّفيعة، لكن هذه المرّة إلى الوليّ، هو نفسه الشّفيع إلى الله.

---

1. Ed. du Seuil, 1954.

معلومٌ أنّ سليمان كان يتسلّط على الجنّ. سيدي محمّد ليست له هذه السّلطة، لكنّ صورة «سليمان بن داود» تبدو مستحوذة عليه (سأعود إلى هذا المظهر من روايته العائلية في دراسة لاحقة). إنّه، على غرار النبيّ الشّهير، يفهم منطق الطّير، الذي يترجمه إلى كلام منطوق كلّما باغت محاوراتها. بل يحدس حتّى خطاب الجمادات، وهو ما كان سليمان عاجزاً عن فعله. كرات الزّجاج، والمسامير، وحلقات النّحاس الموجودة في صندوقه تخاطبه؛ عشيّة عاشوراء، يسمع شُعلات الشّموع تحتفي بالعيد وهي تتلو القرآن؛ والرّوابيز، من جهتها، ينطق كلّ واحد منها بخطابه الخاصّ : رابوز الأمّ يقول : «الذبّان، الذّبّان، الذبّان !»، ورابوز رحمة : «صهدت ! صهدت ! صهدت !»، أو «أتعذّب ! أتعذّب ! أتعذّب !»

حين لا يكون في المدرسة، يقضي سيدي محمّد وقته مع والدته، في حجر النّساء. فالبيت، حيث تعيش أسرٌ عديدة، هو أرض النّساء، لا يُتقبَّل الرّجال فيها إلاّ في ساعات محدّدة، عموماً في المساء، بعد صلاة العشاء. للدّخول إلى هذا الحريم، عليهم أن يستأذنوا («ما كاين حدّ ؟ ندوز ؟»)، وفقط حين يأتي الإذن من صوت نسائيّ («دوز ! دوز ! دوز !») يتسلّلون خفية إلى مسكنهم، المنحصر في غرفة واحدة. هذه المحادثة الوجيزة، وحدها المسموح بها بين الرّجال والنّساء، مقصودٌ بها منع أعينهم من أن تتلاقى.

أسرة سيدي محمّد متّفقة وسعيدة. يبرَع الصّفريوي في وصف لحظات السّعادة. استثناءً، الأب ليس طاغية؛ وديع، باهت تقريباً، قليل الكلام. وبالمقابل، الأمّ كثيرة الكلام، وجاراتها أيضاً. صمت الرّجال يقابله هذر النّساء؛ والرّجل الثّرثار الوحيد، وفق العادة، هو الحلاّق. احتكار الكلام هو مظهر سلطة ينبغي انتزاعها بكفاح عنيد. في الحمّام، «جميع هاته النّسوة يتكلّمن بصوت عال»، «وفي البيت يزعزعن الجدران وهن يحكين أدنى التّفاهات، لفرط ما كانت حبالهنّ الصّوتية تصمد لكلّ شيء»، «لكن لا واحدة تصغي للأخرى». وبالمقابل، في الشّارع، منطقة الرّجال، يصرن «معدومات الصّوت ومتدلّلات بلطافة».

الرّجال، لمّا لم يجرأو على إيقاف السّيلان اللّفظي النّسائي، يستسلمون ليسمعوا حتّى النّهاية حكايات لا تهمّهم بتاتاً. كان والد سيدي محمّد «يتحمّل دائماً تقريباً حكايةَ حدث يروق لأمّي أن ترسمه بأحلك الألوان. وأحياناً تتّخذ حادثة ضئيلة الأهميّة حجم كارثة». يخضع يوميّاً، مرغماً مقهوراً، لاختبار الحكاية؛ تفرض عليه زوجته حكاياتها اللّيلية، في حين أنّ حكايات شهرزاد تستجيب لطلب الملك ولرغبته.

لكن إذا كان كلّ المعجم في متناول النّساء، فهناك كلمة، أو بالأحرى اسمٌ لا ينطقن به أبداً، اسم زوجهنّ، المُشار إليه في استحياء بأنّه «الرّجل». الاسم هنا مُحرّم. إنّه، عند التأمّل، نهاية السّلطة اللّسانية للجنس الأنثوي.

شخصيات *La Boîte à merveilles* المختلفة تتكلّم العربيّة ولا تُبدي في أيّ لحظة الرّغبة في تعلّم لغة أخرى. ومصادفة، قد يرد ذكر اللّغة الفرنسيّة بطريقة غير مباشرة ومع إيحاء ديني. يمرّ سيدي محمّد أمام منزل ضخم ويريد معرفة صاحبه. تخبره أمّه أنّه «مكتب النّصارى». «أرى مسلمين يدخلونه. يعملون مع النّصارى. النّصارى، يا ولدي، أغنياء ويدفعون أجرة جيّدة للذين يعرفون لغتهم. هل سأتكلّم لغة النّصارى حين سأكبر ؟. الله يحفظك من مخالطة هؤلاء النّاس الذين لا نعرفهم». لكنّ الله يريد غير ذلك. ورغم أنّ هذا يقع فيما بعد الرّواية، فسيدي محمّد سيتعلّم الفرنسيّة. أليست لغة النّصارى هي التي سيروي فيها قصّته؟ (ربّما كان هنا سرّ إحساسه بالوحدة، التي يشير إليها عدّة مرّات).

La Boîte à merveilles مكتوبة بالفرنسيّة طبعاً. لكنّ الأمر ليس بهذه البساطة. هل الكاتب المغربيّ يكتب بلغة واحدة؟ لا أعتقد، حتّى لو كان النصّ بأكمله بالفرنسيّة أو بالعربيّة. الصّفريوي يكتب بلغتين وسيكون من غير الصّحيح القول إنّه يكتب بالفرنسيّة. وسيكون من الخطأ والظّلم الزّعم، دون إيضاح الفروق، أنّه يتوجّه قبل كلّ شيء إلى قارئ فرنسيّ أو فرنكوفونيّ. لكن لمن يتوجّه إذن ؟ ما هويّة قارئه ولغتُه ؟ لا يتعلّق الأمر بوصف القارئ الحقيقيّ، وإنّما بالقارئ الضّمني، الذي ترتسم صورته في النصّ، القارئ كما يُنشئه المؤلّف. والحال أنّ الصّفريوي لمّا يكتب بلغتيْن، كما أؤكّد، فهو يتعامل مع نمطيْن من القرّاء، وربّما مع ثلاثة.

الأوّل لا يعرف الفرنسيّة، ولذا فهو من الوهلة الأولى خارج اللّعبة.

الثّاني يعرف الفرنسيّة، لكنّه يجهل العربيّة. لأجل هذا القارئ، يوقف الصّفريوي السّرد من وقت لآخر ليفسّر الكلمات العربيّة المتناثرة في النصّ، مثلاً سلّو، «طحين مُحمَّص ممزوج بالسّمن وتوابل مختلفة»، نزاهة، «نزهة في الهواء الطّلق». فضلاً عن أنّ «لائحة من الألفاظ العربيّة المتضمّنة في النصّ» توجد في آخر الكتاب. ينجز السّارد، من بين وظائف أخرى، وظيفة المترجم. غير أنّ التّرجمة تقتصر على الأسماء العامّة ولا تمسّ أسماء الأعلام، التي هي، كما نعلم، غير قابلة بتاتاً للتّرجمة. وحدها الألقاب تخرج عن القاعدة؛ هكذا الحال بالنّسبة لحمّوصة، «حبّة حمّص، أقصر التّلاميذ قامة في المدرسة». لكنّ اسم زبيدة، والدة البطل، ليس مرفقاً بترجمته («تصغير زبدة»). في الواقع، اسمها للاّ زبيدة. في اللاّئحة النّهائيّة، يترجم

الصّفريوي للاّ بـ «maîtresse»، ترجمة قد تقلق القارئ غير النّاطق بالعربيّة وتعدل به إلى طريق خاطئ. عشيقة ؟ معلّمة في مدرسة ؟ لا هذه ولا تلك. للاّ هو الاسم المعتاد الذي تستعمله الخادمات حين يخاطبن سيّداتهنّ، لكنّه في الرّواية، يُحيل على امرأة شريفة، أي منتسبة حقّاً أو افتراضاً لسلالة الرّسول.

آنذاك ستغيب عن القارئ غير النّاطق بالعربيّة شياتٌ عديدة، يمسك بها فوراً القارئ الثّنائي اللّغة (الثّالث). ثنائي اللّغة، أي أنّه يعرف الفرنسيّة والعربيّة، وبالتّحديد العربيّة الدّارجة المغربيّة (يعرف أيضاً بعض سور من القرآن). هذا القارئ متنبّه يقظ، يكشف دون وسيط عن دلالة أسماء الأعلام ويتعرّف فضلاً عن ذلك، وراء كناية مّا، على الكلمة العربيّة المطابقة، التي استصوب المؤلّف عدم إيرادها. مثلاً، «شريحة طويلة من اللّحم المحفوظ» هي من الخليع؛ و«الكسكس بالسكّر والقرفة» هو السفّة؛ «راس البصلة» هو الأصلع (إن لم يكن بوقال). غير الثنائي اللّغة لا يشترك في متعة التّرجمة هذه والفكاهة غير المقصودة المصاحبة لها. ويتبيّن في هذه الحال أنّ العاميّة مكوّن أساسي في الرّواية وأنّها تُسهم في الأثر العامّ. وبالمناسبة، لا يمكن أن يترجم La Boîte à merveilles إلاّ مغربيّ؛ مترجم لبنانيّ أو مصريّ قد يجازف بأن يتيه ويُخطئ الدّلالة الحقيقيّة للنصّ، إلاّ إذا كان على معرفة تامّة بالعامية المغربيّة. وهكذا يستسلم القارئ الثّنائي اللّغة لما يمكن تسميته تلصّصاً لسانياً، غريباً تماماً عن القارئ غير المزدوج اللّغة. تلصّص يظهر على الخصوص في مشاهد الحوار. إذا ما قالت شخصيّة «Dieu te comblera de ses bienfaits»، فالقارئ يترجم على الفور : «الله يكثّر خيرك». وإذا قالت : «Fatma ! Pourquoi t'es-tu dérangée ?» (فاطمة قد أحضرت إسفنجتين إلى للاّ زبيدة)، سينبثق فوراً : «علاش تكلّفتي ؟». وإذا ما قالت : «Dieu éloigne de toi le mal»، يتحوّل هذا إلى : «بعيد البلا» (تعبير أنثوي، لن يستعمله الرّجل أبداً، كما توجد تعابير ذكورية تتجنّبها المرأة ضرورة).

ينتج عن هذا الأمر التّالي : الرّوائي يترجم الحوارات من العربيّة إلى الفرنسيّة، بينما القارئ يقوم بالعمليّة المعاكسة بترجمة هذه الحوارات نفسها من الفرنسيّة إلى العربيّة. القراءة الحقيقيّة، التي تتطابق مع فرادة الكتابة، يبدو أنّها امتياز مخصوص به القارئ الذي يتقن لغتي المؤلّف. لكنّ قراءة غير الثنائي اللّغة، رغم أنّها محدودة، ليست بذلك خاطئة، إنّها بكل بساطة مختلفة. والحال أنّه بالقدر الذي تكون فيه القراءتان ممكنتيْن، لا تتضمّن *La Boîte à merveilles* رواية واحدة، بل روايتين. وسواء تعلّق الأمر بالصّفريوي أو بأيّ كاتب مغربيّ آخر، فمن الضّروري اعتبار لغة القارى. والسّؤال : بأيّ لغة تكتب ؟ لن يكون له معنى إلاّ إذا استُكمل بهذا السّؤال الآخر، المُهمل باستخفاف : بأيّ لغة تقرأ ؟

من شرفة ابن رشد

ذات صباح، استيقظتُ على لازمة تتردّد في رأسي. ليست بالضّبط موسيقى كما يحدث أحياناً، بل جملة أو شذرة من جملة. تذكّرت عندئذ مالاّرمي الذي، في *Le démon de l'analogie*، يروي أنّه قد تهوّس بجملة عبثيّة : «ما قبل الأخير قد مات». ما قبل الأخير، المقطع ما قبل الأخير... لكن ما معنى : ما قبل الأخير قد مات ؟ خرج مالاّرمي من شقّته ومشى في «شارع تجّار التّحف القديمة» وفجأة، «أمام دكّان عوّاد يبيع آلات موسيقية عتيقة»، استبدّ به نوع من التجلّي، أشبه بجواب كان، مع إنارته لمظهر من «ما قبل الأخير المستعصي على التّفسير»، يُكثّف من غموضه.

مدعوماً بهذه المرجعية الرّفيعة، أسمح لنفسي بدوري بأن أنقل الجملة اللاّزمة التي، ذات صباح، فرضت نفسها عليّ ورفضت أن تغادرني. هي جزءٌ من حلم. اطمئنّوا، لن أرويه، لا لأنّه غير قابل للرّواية، وإنّما لأن الحلم لا يهمّ إلا صاحبه. وإذا ما عنّ لصاحب الحلم إبلاغه، فلن يصادف في الأغلب إلاّ بروداً، وإصغاء كسولاً، بل نفوراً. وهنا الفظاعة : الحلم تجربة حادّة، حَدِّيّة، لكن ما أن يُروَى، حتّى يتمزّق ويذوب في اللاّمبالاة. حاولْ أن تدوّن أحلامك، فستراها تتحوّل إلى نسيج من التّفاهات. قد تقول إنّ حكاية الأحلام ليست فاقدة مع ذلك لكلّ أهميّة. دون شكّ، لكن ما هي ؟ وقع في يدي كتاب جورج پيريك **La Boutique obscure**، تصفّحته، بل ربّما قد قرأته، فلم لم أحتفظ منه بأيّ ذكرى ؟ أمّا حلم سوانّ لپروست، الذي، كما أعلم، قد أثار فضول النقّاد النّفسانيين، فأعترف أنّني تخطّيته باستخفاف.

لذا لن أروي حلمي وأكتفي بإيراد عبارة تتركّب من ثلاث كلمات بالفرنسيّة ومن كلمتين بالعربيّة. الكتابة العربيّة اقتصاديّة، من حيث أن النصّ غير مشكول (صفحة بالفرنسيّة تصير نصف صفحة لمّا تُترجم إلى العربيّة). لكنّ المشكلة ليست في عدد الكلمات، إنّما هي في حرف التّاج (أو حرف البداية) غير الموجود في العربيّة ! بفضله نعرف، في الفرنسيّة، أنّ كلمة من الكلمات توجد في البداية، وفي العربيّة لا نعرف ذلك لأنّه لا يميّز بداية الجملة.

بأيّ لغة تحلم ؟ لا مفرّ لثنائي اللّغة من هذا السّؤال الأبله شيئاً مّا. لا أستطيع التملّص بالإجابة أنّني لا أتذكّر، وأنّ ذلك بحسب اللّيالي، سيكون ذلك مفرط السّهولة. لكنّي مقتنعٌ أنّ إجابتي ستفرز صورةً تلصق بي وتحدّدني في نظر الآخرين. فالمفترض حول هذه النّقطة أنّ الحلم لا يكذب ويكشف الشّخصيّة العميقة، واللّغة الحقيقية للشّخص. فليس غير ذي فائدة أن أقول إنّي أحلم (أو أفكّر) بلغة دون أخرى. سأميل إلى أن يكون ردّ فعلي بحسب مَن الذي سيطرح عليّ السّؤال : هل سأعطي الجواب نفسه لناطق بالعربيّة ولناطق بالفرنسيّة ؟ سيكون في الجوّ إحساس بالذّنب إذا ما قصدت، وفق مصلحة لحظية، أن أُدلّس. فما مصلحتي أن أقول إنّي أحلم بالفرنسيّة أو بالعربيّة ؟ بالتّأكيد توجد واحدة : أنا لا أمنح دون سبب الامتيازَ للغة من اللّغتين.

ستقول، كُفّ عن اللفّ والدّوران، كن أميناً وقل لنا بأيّ لغة تلقّيتَ هذه العبارة اللّيلية التي تتركّب من كلمتين بالعربيّة وثلاث بالفرنسيّة. أُبيح لنفسي أن ألفت انتباهكم أنّكم تغلطون : عوض مطالبتي بأن أسلّمكم مضمون العبارة، تسألونني عن اللّغة التي صيغت فيها. قبل برهة، كان الحلم هو ما يهمّكم، والآن تهمّكم لغته، لكنّكم، إذا ما فكّرنا جيّداً، لم تضلّوا السّبيل : أعترف أنّ اللّغة أساسيّة في هذه القضيّة.

إذا تباطأت كلّ هذا التّباطؤ كي أُبلغكم جملتي، فذلك، كما قد فهمتم، لأنّني أخشى ردّ فعلكم. ستندهشون أوّلاً حين ستسمعونها، وأعدكم بأنّه يوجد ما يُبرّر تلك الدّهشة. ستلزمكم بضع ثوان لتفيقوا منها، وستتساءلون إنْ كنتم قد أسأتم السّمع أو أنّ ذلك كان هفوة لسان منّي. ثمّ، وأنتم تتمالكون أنفسكم، ستدركون أنّ الأمر ليس كذلك وستتّهمونني بأنّي ألعب معكم لعبة خبيثة. آنذاك سيسوء تصرّفكم. في أحسن الأحوال، ستعتبرون الجملة كمزحة صبيانية. غير أنّي أخشى أن تروا فيها تعريضاً، ومنطوىً ذا علاقة بوضعنا الرّاهن.

ككلّ شطط، فتمديد التّشويق شيء مقيت. آن الأوان لأعرض جملتي حتّى لا أفقد القليل الذي تبقّى لكم من التّعاطف معي... جملتي ! لست أنا صاحبها، ليس تماماً، كما

سترون، صحيحٌ أنّها قد قيلت في حلمي، لكنّ صاحبها كاتبٌ عربيّ قديم. هاهي : «لغتنا الأعجميّة». وهو ما يعطي بالفرنسيّة شيئاً مثل : notre langue étrangère. أقول شيئاً مثل...

ما كنت أخشاه يتحقّق الآن. في هذه اللّحظة يخطر ببالكم (لكن من أنتم ؟) ما لست أدري أيّ لغة أجنبيّة. هذا التّأويل كان في البداية بعيداً جدّاً عن ذهني، ولم أدركه إلاّ مؤخّراً، ليس دون نوع من الانزعاج. جملتي تتضمّن، من وجهة نظري، تشكيلة من الدّلالات (سأشرحها لكم إذا شئتم)، غير أنّكم قد تجازفون باختزالها إلى تعبير عن فكرة مبتذلة. لكن بأيّ حقّ أستبعد تأويلكم الذي، على أيّ حال، سيظلّ قائماً ومشروعاً ؟

لاحظوا أنّ النّعت المستخدم هو «أعجميّة»، وليس «أجنبيّة»، وهذه صفة قليلة الاستعمال فيما مضى، لكنّها جارية الاستعمال اليوم. «أعجمية» ذات استعمال نادر في الوقت الرّاهن. أعرف أنّ متخصّصين في اللّغة الإسبانية سيفكّرون في *aljamia* والأدب المُسمّى *aljamiada*، لكن لنتجنّب التشتّت. «أعجميّة» هي مؤنّث «أعجميّ» الذي يعني «غير عربيّ، لا يفصح بالعربيّة». العجم هم غير العرب، الذين، كما يلاحظ فرنتشكو كَبرييلّي، «تتميّز عجمتهم على الخصوص بطريقة في الكلام غير مفهومة وغامضة. وبالنّسبة للإغريق كما بالنّسبة للعرب، فالعجم بامتياز هم جيرانهم من الفرس [...] أمّا المعنى والقيمة العاطفيّة المُسْنَدان إلى الكلمة، فهما متوقّفان على مستعملهما».

إذن «لغتنا الأعجميّة»، لغتنا غير العربيّة ! وابن رشد هو الذي قد يكون تلفّظ بهذه الأعجوبة أو هذه الشّناعة ! بأيّ لهجة ؟ تميل إلى الحياد، إذا ما تذكّرت جيّداً، لكن ربّما أنا الذي يصبغ الآن حلمي بصبغة الحياد. ثمّ كيف بالإمكان التلفّظ بـ«لغتنا الأعجميّة» بطريقة محايدة ؟ يروي رومان ياكبسون أنّ ممثّلاً من موسكو كان قادراً على التلفّظ أربعين مرّة بعبارة «هذا المساء»، وفي كلّ مرّة بمعنى مختلف يدركه السامعون على الفور. ربّما يوجد من بينكم مَن يقدر على تنغيم نبرة صوته ليوصل، من خلال عبارة «لغتنا الأعجميّة»، أربعين رسالة : الشكّ، الفرح، السّخريّة، التحفّظ، الإعجاب، التهكّم، التّبخيس، الاعتزاز، المرارة، السّخط، اللاّمبالاة، إلخ. يمكن تخيّل مسرحيّة تكون «لغتنا الأعجميّة» نصّها الوحيد (إذا كانت بالفرنسيّة، فلن نفلت من مسألة حرف البداية ولابدّ من التّصريح إنْ كانت العبارة في البداية أم لا، لكن هل الصّوت قادر على تمثيل حرف البداية ؟). لابدّ مع ذلك تقدير ديكور، لنقل فناء وثلاث نوافذ، وربّما أربع.

لكن لا نستَبق الأشياء. فالأكثر استعجالاً هو معرفة إلى مَن يتوجّه ابن رشد. والحال أنّه في حلمي لا يوجد، فضلاً عن شخصي المتواضع (كنت في النّافذة الوحيدة لمسكني التي تطلّ على

فناء ضيّق)، سوى شخصان. أحدهما هو الفيلسوف، لا وجه له (ليس للقدماء وجه، أليس كذلك ؟) : أخمّن حضوره وراء النّافذة على اليمين من نافذتي. يرتدي قميصاً طويلاً، إن لم يكن كفناً. الآخر على يميني، متّكئاً بمرفقيه على حافة النّافذة، ويداه تدعمان وجنتيه، هو ع. ك. ، الذي أعرفه لأنّه يزعم أنّه مترجمي إلى العربيّة. الدّيكور الذي أُنشئه بدأ يتحدّد. من الضروريّ التّذكير أنّ نافذتي، بين النّوافذ الثّلاث المُطلّة على الفناء، توجد في الوسط. النّافذة الرّابعة، المقابلة لي، ستظلّ مغلقة. وظيفتها الوحيدة هي إدخال اللّغز، وربّما أيضاً تجسيد تهديد : رغم أنّها مغلقة نهائياً، يمكنها في أيّ لحظة أن تنفتح على مشهد من الرّعب.

ينبغي أنْ أوضّح أنّه إذا كان ما تلفّظ به ابن رشد يدهشني للغاية، فحضوره في مسكن قريب من مسكني لا يُقلقني بتاتاً. وبالمقابل فقد تكدّرتُ وقد عاينتُ أنّ مترجمي المزعوم، ع. ك. ، قد صار جاراً لابدّ لي من تحمّله باستمرار. عبْر نظّاراته المستديرة، سيترصّدني، ويراقب أدنى أفعالي وحركاتي. الآن لمّا لم يعد إلاّ مجرّد حائط يفصلنا، فقد سُلبت منّي حرّية الحركة كلُّها، ولم أعد أحسّ أنّي في بيتي. بيتي ! ياله من ادّعاء ! مسكن أكتريه بفضل سمسار. وأنا أتّهم مالك المسكن، الذي لم أره أبداً، بالتّواطؤ مع ع. ك. وبأنّه قد كلّفه بطردي والحلول محلّي.

لم يمنعني الإحساس بأنّي غريبٌ في مسكني من أن أقول لجاري :

ـ «شيء لا يُصدَّق ! ابن رشد لم يقل أبداً : «لغتنا الأعجميّة» !»

فأجاب : «لكنّك أنت نفسك قد أوردت كلمة الفيلسوف هذه في كتابك عن الرّواية الشطّارية التي كان لي شرف ومتعة ترجمته !»

في صوته سخريّة. استرعيت انتباهه إلى أنّي لم أكتب أبداً عن الرّواية الشطّارية. ذلك ما كان ينتظره، أوقعني جيّداً في الفخّ فاستأنف بنبرات الظّفَر :

ـ «لم تقرأ ترجمتي لأنّها بالعربيّة. مَن تظنّ نفسك ؟ أنت تحتقر العربيّة ولهذا السّبب لم تقرأني، لكنّك لا تجرؤ على الاعتراف بذلك. على كلّ حال، هذا من حقّك، لكن كُفّ عن النّظر إليّ بعين الدّهشة ولا تتهمني بأنّني نَحَلْتُك تعسّفاً جملةً : هي بقلمك ومدوّنة بسواد على بياض في كتابك. لم أفعل سوى ترجمة فكرتك. ستزعم أنّك نسيت. أسوأ من هذا، ستقول إنّك لا تقرأ كتبك. تكتب كتباً ولا تقرأها. شيءٌ لا يُغتفر !»

لن أتوقّف عند تناقض صريح في خطابه : يبدأ بالقول إنّي استشهدتُ بعبارة لابن رشد، ثمّ يؤكّد أنّي صاحبها. لنترك هذا جانباً، سننظر فيه لاحقاً، هناك ما هو أهمّ الآن : مترجمي يوبّخني، بينما يحصل العكس عادةً ! مَن ذا الذي أبداً رأى مترجماً يوبّخ مؤلّفاً ؟ يُقال إنّ

المترجمين يبغضون زملاءهم، لكنّهم، في حدود علمي، لا يهاجمون المؤلّفين الذين يترجمون لهم. مع ذلك، نعم، يُسيئون إليهم على طريقتهم. بعض مترجمي ميلان كونديرا، على سبيل المثال، قد أضرّوا به بتصرّفهم في نصوصه، إلى درجة أنْ ندّد بهم في كتابه فنّ الرّواية. وآخرون، رغم نواياهم الحسنة، لا يتورّعون في دخيلتهم أن يجهروا بسخطهم ضدّ المؤلّف كلّما صادفوا صعوبة يتعذّر تخطّيها، مُسيئين الظنّ بلغته، بينما ينبغي لهم في أغلب الأحوال أن يتّهموا لغتهم.

غير أنّ هناك شيئاً لا يمكنني بأيّ حال التّغاضي عنه : فكرة أنّني أحتقر العربيّة. منذ وقت طويل، يحاول ع. ك. أن يُحمّلني ثقل هذا الاتّهام، وكاستنتاج له، تعريضاً خبيثاً : ماذا يمكن أن ننوقّع من واحد يحتقر لغتنا ؟ وهو، فضلاً عن ذلك، لا يخاطبني إلاّ بالعربيّة. لا كلمة أبداً بالفرنسيّة، وهذا في حدّ ذاته لومٌ مُقنَّع. هو يعلم أنّني لا أعبأ به كثيراً، لكن بما أنّه يرفض الاعتراف بذلك (وبالمناسبة ليضفي على نفسه الأهميّة)، فهو يُظهرني شخصاً يحتقر العربيّة. وإذا صدّقناه، فسيكون هو وليّ هذه اللّغة ورمزها. لا بدّ لي دون تأخير من ردّ فعل :

«اسمح لي أن أقول لك إنّك واهمٌ. لمّا قرأتُ، في **قصص الأنبياء** للثعلبي، أنّ العربيّة كانت لغة آدم، لم أتمالك إحساساً بالفخر. لغتي، لغة الجنّة، أيضاً لغة الأخرويات، لغة الآخرة ! وفي نحو تلك الفترة، أظنّ أنّي قد قرأت في الحيوان للجاحظ، أن فضيلة الشّعر مقصورة على العرب. ومثل عديد من القرّاء، فقد فهمتُ عكس المعنى. واضحٌ أنّ الفكرة خاطئة، كنت أعلم ذلك. ومع ذلك تلذّذت بها، مثلك. ألم تحاول ذات يوم تبريرها أمام زملاء ؟ ألم تُقْص غير العرب من الشّعر ؟».

لم يعترض على هذه الملاحظة التي كنتُ أريدها غادرة. تابعتُ :

«ألم تعتزّ حين قرأتَ أنّ **دون كيخوط** هي في الحقيقة رواية عربيّة، كتبها المؤرّخ سيدي أحمد بن إنجيلي ؟ وبهذا الصّدد، اعلم أنّ السيّد س. ، مستعرب إسباني، قد صرّح في درسه عن فقه اللّغات السّامية لا يمكنك أن تتذكّر هذا، فأنا وأنت لم نتابع نفس الدّراسة أنّ اللّغة العربيّة، من بين كلّ اللّغات السّامية، هي الأقرب إلى اللّغة-الأمّ. صمتٌ في قاعة الدّرس : لغتنا هي الانعكاس الدّقيق للنّور الافتتاحي ! تذوّقنا بهجة أنْ نكون بهذا القرب من اللّغة الأصليّة، وهي حقيقة أكّدها أستاذ معترَفٌ بكفاءته على نطاق واسع، وأجنبيٌّ فضلاً عن ذلك، ممّا يضاعف من قيمة شهادته. السيّد س. ، رغم كونه أعجمياً، كان يتكلّم لغة عربيّة فصيحة، وأشدّ النّحاة من بين طلبته لم يتمكّنوا أبداً من ضبطه متلبّساً بخطأ».

نطق أخيراً ع. ك. ، وقد غضب دون شكّ : «تصفّحتُ بعض مقالات س. ، لكنّي امتنعت عن قراءتها. أيّ ثقة لي في فقيه لغة يُتْبِع كتاباته بقائمة مصادر ومراجع حيث لا يوجد سوى اسمه ولائحة أعماله ؟».

لم يقل لي هذا إلاّ ليخبرني أنّ س. ليس مجهولاً عنده. لا يطيق أنْ أتميّز بقراءة شيء لم يقرأه. غير أنّ ملاحظته عن غرور الأستاذ س. قد حادت بنا عن موضوع حديثنا، لذا كان عليّ معاودة الهجوم :

ـ «كيف يمكنني احتقار العربيّة فيما أنا قد حلمت بهذه اللّغة ؟ لغتنا الأعجميّة !»

ردّ وهو يضحك هازئاً : «أوّلاً، لست مجبراً على تصديقك. ثمّ، بافتراض أنّك تلقّيت هذه العبارة بالعربيّة، فهذا لا يُرفع عنك التّهمة، بل بالعكس : ألا تقول إنّ لغتنا أجنبيّة، أجنبيّة عنّا ؟»

مع أنّني لم أقل هذا. حين يورد أقوالي، فهو يُحرّفها، تلك عادته. إحساسٌ بالتمرّد يتصاعد في داخلي. لماذا ينبغي لي أن أبرّر نفسي باستمرار ؟ ما ذنبي ؟ ولأنّ طبع ع. ك. على ما هو عليه، فالحذر منه واجبٌ. لا يرضى بإشاعة فكرة أنّني أحتقر العربيّة، حتّى يزعم أنّه، هو، قد كتب كتاباً عن الرّواية الشطّاريّة بالعربيّة، وأنّني، أنا، قد ترجمته إلى الفرنسيّة.

أنتم الذين تستمعون إليّ، تفكّرون في هذه اللّحظة : «رغم أنّه قد وعد بأن لا يروي حلمه، فهو يتحدّث لنا عنه تعريضاً. يحتقر أحلام الآخرين، وخفية، وبطريقة ماكرة وخبيثة، يفرض علينا حلمه»... أعترف بخداعي، وألتمس منكم تمتيعي بظروف التّخفيف. منذ البداية، ينتابني إحساس بالقلق، لا بسبب التّعريض (وهو من الصّور البلاغية التي لها، على أيّ حال، وجاهتها)، بل لأنّني أتحدّث عن اللّغة. ألا نحسّ قليلاً أو كثيراً بأنفسنا مذنبين لمّا نتناول هذه المسألة ؟ مَن منكم بمقدوره، بكلّ اطمئنان، أن يتكلّم عن لغة، عن لغات ؟ من منكم لا يحسّ بنفسه مرتكباً للخطأ ؟ تذكّروا ذهولكم لمّا علمتم أنّ لغتكم، المُسمّاة اللّغة الأمّ، التي كنتم تعتقدونها فريدة أو على الأقلّ ذات امتياز، ليست هي **اللّغة**، بل لغة من بين لغات أخرى.

إذا كان انزعاجٌ، فذلك لسبب بسيط جدّاً : حين نتكلّم لغةً (أو عن لغة)، فنحن نُلحق الضّيم بالأخرى، والمؤكّد المعلوم أنّ هذه الأخيرة لا تنتظر سوى لحظة الثّأر. أشار إلى ذلك الجاحظ، في القرن التّاسع للميلاد، بواسطة استعارة : اللّغتان، مثل الضرّتيْن، لا يمكن أن تتفاهما. بينهما حربُ إبادة، بدون رحمة ! الجاحظ تروقه المواقف حيث يواجه الإنسان قرينه، وقرناءه. (يذكر في كتاب **البخلاء** أخوين لا يملكان هما الاثنان سوى ثوب واحد؛ لمّا يخرج

أحدهما، يبقى الآخر في البيت). وإذا ما صدّقناه (لكنّه لا يصرّح بذلك)، لا يمكن الحديث عن اللّغات دون الحديث عن الزواج الأحاديّ، والزّواج باثنتين، بل حتّى عن تعدّد الزّوجات.

أليست رواية حلم هي سلفاً تأويله، أي تحريفه ؟ أفي حلمي نفسه قد وجدت العبارة المنسوبة لابن رشد غريبةً، أم فقط بعد اليقظة، في واضحة النّهار ؟ وضعي يتفاقم في نظركم : لا أخبركم بحلم فحسب، بل أشرع في تفسيره مستلهماً قراءات عتيقة حول نزاع اللّغات... ستقولون : «نسبة القول إلى أحد القدماء، بدل تحمّل مسؤوليته، يالها من مخاتلة ! ليس هذا منك مثيراً للدّهشة، لأنّك قد وضعتَ كتاباً عن الانتحالات الأدبيّة. لماذا تُورّط القدماء في استيهاماتك ؟ وتضيفون أنّ الأسوأ هو أنّ قرّاءً يعتقدون أنّك تكشف عن المخبوء في نصوص الماضي فيما أنت لا تكشف إلاّ عن خبيئك...».

هكذا إذن أنا أختلق وهماً ! أحتمي وراء حلم لم أحلمه، بزعمكم، لكي أطالب بعدم المسؤوليّة والإفلات من غضبكم ! الحلم مغفور، إنّه من عمل اللاّوعي، ولا يُعاقب النّاس بسبب أحلامهم. ومع ذلك... هناك أحلامٌ لا تُروَى، تحت طائلة الموت، ليس الموت الجسدي، بل الموت الاجتماعيّ. العار... لكن، بشكل عامّ، الحلم «ركام من ليل قديم»، كما يقول إله الغاب عند مالارمي (الحقّ أنّه قاله بصدد الشك) يُعامل بتسامح. يُغضّ الطّرف، هذا هو التّعبير المناسب، على هذه الانحرافات. شريطة أن يكون الحالم، كيف أقول ؟ حَسن النيّة (لا يهم ماذا يعني هذا). غير أنّه إذا ما كان ثمّة شكٌّ في أنّه، في حال اليقظة، قد اختلق حكايةً اختلاقاً، فسيُعتبر دجّالاً وسيكون عليه تأدية الحساب. لست أجهل أنّ الأحلام التي أبتدعها يمكن أن تكلّفني غالياً. لا يمكن دون عقاب أن تُنسب إلى ابن رشد، أحد أمجاد العرب، إن لم يكن أمجدها، عبارةَ «لغتنا الأعجميّة» (اخترت للفرنسيّة هنا حرف التّاج).

وإذْ جرى ذكر المجد، أرجوكم أن لا تُدخلوا ابن خلدون في هذه القصّة : العرب فخورون بمقدّمته، لكنّهم لا يقولون بتأثيره في الفكر الغربيّ (بعضهم يودّ لو كان الأمر كذلك، ويودّون أن يقولوه، وقد قالوه، لكنّهم في دخيلتهم لا يعتقدون ذلك أو، وهذا سيّان، لا يصدّقهم أحدٌ). الأمر مختلف فيما يتعلّق بابن رشد : لا أحد يجادل تأثيره في الفلسفة الأوروبية، وبفضله أساساً عرف الغربُ أرسطو. تعرفون طبعاً كتاب إرنست رينان، ابن رشد والرّشديّة. لكنّ رينان لم يكن ليكتب أبداً : ابن خلدون والخلدونيّة ! لا وجود للخلدونيّة، الرّشدية نعم.

وإلى ابن رشد بالضّبط أنسب جملةً لا معقولة !

عند استيقاظي، أوّل شيء عليّ أن أكشفه في خطاب المترجم ع. ك، هو الكتاب المزعوم الذي ينحله إيّاي حول الرّواية الشطّارية. افتراء بالتّأكيد. لكن إذا قال هذا، فينبغي أن يكون له نصيبٌ من الحقيقة في موضع مّا. يحدث لي أن أنسى ما قد كتبتُ، وأحياناً أهمس لقرّاء يستشهدون بي : «أحقّاً قد قلتُ هذا ؟» هذه الحادثة المزعجة تحصل كثيراً للأساتذة : ينسب إليهم طلبتهم أقوالاً ما نطقوا بها أبداً حسب زعمهم. وعند التأمّل، لم يخطئ المترجم إطلاقاً حين زعم أنّ لي علاقة معيّنة مع الشطّاري، أي مع الأوباش، والشحّاذين، والمتشرّدين، كلّ أولئك الذين يتراءَون على قارعات الطّرق أو يتردّدون على المواخير السّافلة. فيما عدا لاثاريو دي طورميس، لم أقرأ روايات شطّارية، لكنّني اهتممت بدولة الصّعاليك كما تتجلّى في جنس أدبيّ عربيّ قديم، المقامة. لا جدال في ذلك. لكن لماذا غيّر ع. ك. تسمية الجنس الأدبيّ، لماذا تحدّث عن الرّواية بدل المقامة ؟

ستقولون : «ليس غير هذا، دراسة حول جنس أدبيّ منسيّ لا يهمّ سوى حفنة من المتبحّرين !» أوافقكم. مع أنّ... الحديث عن جنس أدبيّ عربيّ، مثل المقامة، تحت قناع الرّواية الشطّارية، الجنس الأدبيّ الأوروبي، ليس شيئاً هيّناً أو عرَضياً : إنّه يعني علاقتنا بالتّقليد والحداثة. لكن لا بأس، فأنا لست هنا لأتحدّث عن كتاباتي، بل لأبدّد التّشويش الذي أحدثته الإحالة على ابن رشد. فيلسوف قرطبة لم ينطق أبداً بجملتنا الشّهيرة.

أبداً ؟ وما أدراني ؟ لديّ عددٌ من كتبه، بالعربيّة طبعاً، ولكن أيضاً في ترجمة فرنسيّة، وأنجليزيّة، وإيطاليّة. خصّصتُ لها رفّاً مستقلاً من مكتبتي. لم أقرأها. ولا أنتم. لا تنافقوا، أنتم تودّون قراءة ابن رشد ذات يوم، لكن من المرجّح أنّكم لن تفعلوا. جميعكم، مثلي، تؤجّلون قراءة الكتّاب الكبار. على أيّ حال، لا أحد حولي قد قرأه، وأبداً، مع بعض الزّملاء ممّن يقبل بمخالطتي، لم نتبادل أفكاراً حول مؤلّفاته. نحن لا نقرأه، وبالمقابل كلّنا يتحدّث عنه، جعلنا منه شعاراً، وحامل لواء. كلّ واحد يحمل خطبة صغيرة جاهزة يبرزها، في الوقت المناسب، ليستحضر الأندلس، والانفتاح على الآخر، والتّسامح، وتطابق العقل والإيمان، باختصار، هذا النّمط من الخطاب... أنا مُعجَب بالذين ينطقون به : يبدو عليهم أنّهم مؤمنون به، وهم مؤمنون به وهم سعداء. أغبطهم على ثباتهم، وثقتهم بأنفسهم، والإحساس الذي لديهم بأنّهم يُؤدّون واجباً ويأخذون ما لستُ أدري أيّ ثأر من التّاريخ...

أخمّن اعتراضكم : كيف أبحت لنفسي، وأنا لم أقرأ ابن رشد، أن أكتب عنه ؟ أتذكّر أنّي كنت قد قلت في محاضرة لي إنّه من الممكن الكلام عن الكتب التي لم نقرأها. سخطٌ من

الجمهور. ولتهدئتهم، وضعت عليهم السّؤال الآتي : «مَن منكم قد قرأ **الإلياذة** ؟» لا أحد «هل تستطيعون الحديث قليلاً عن **الإلياذة** ؟» هذا، كلّ من هبّ ودبّ يستطيعه... مؤخّراً، أصدر پيير بايار كتاباً عنوانه بالضّبط **كيف نتكلّم عن الكتب التي لم نقرأها** ؟ لم أفتحه بعد، لكن أستطيع الكلام عنه إنْ شئتم : المؤلّف بعنوانه يدعوني إلى ذلك صراحةً. نستطيع أن نتكلّم جيّداً، دون أن نقرأها، عن كتب تتكلّم عن كتب لم نقرأها.

حقّاً، قد تفحّص متخصّصون كبار أعمال ابن رشد تفحّصاً مجهرياً. لا أعرفهم شخصياً، أسمع عنهم، وبالطّبع لم أقرأهم... إذا ما اتّصلت بواحد من هؤلاء الخبراء (أعتقد أنّه لن يرفض استقبالي، فأنا بعد كلّ شيء أستاذ قديم، ولست معروفاً بإزعاجي للنّاس لغير ما سبب. ومع ذلك..)، باختصار، لو استقبلني، ماذا سأسأله بالضّبط ؟ هل كتب ابن رشد الجملة ؟ سيردّ : «بالطّبع، هي موجودة في كتاب بعينه، وقد خصّصت فصلاً كاملاً من أطروحتي لتحليلها». ولمّا لم أكن قد قرأتها، سأخجل إن فاجأني متلبّساً. سيحقد عليّ (أعرف غرور أساتذة الجامعة)، لكنّه لن يظهره، سيؤجّل انتقامه. لم أتقن بعدُ فنّ الكلام عن كتب لم أقرأها. ذلك أنّه فنٌّ في حدّ ذاته، يقوم على منتهى الحذر، والاستخدام الحاذق للالتباس، والعموميات، والتّقدير الملائم للتّقريظ والتّحفّظ، وما لستُ أدري من أمور أخرى. لكن لا بدّ مع هذا من قراءة صفحة من الكتاب الذي نتكلّم عنه، لنَقُلْ الصّفحة الأولى، حتّى نتيقّن تقريباً من تلافي زلّة.

لكن ليس لي أن أنشغل بهذه القضيّة. لاحظوا أنّ الدّيكور أثناء ذلك قد تغيّر، أنا الآن في صالون بائس لأستاذ في الفلسفة سيعطيني في الحقيقة جواباً آخر. سيقول متصنّعاً التّواضع، متعجّباً ومعتقداً أنّي أهذي، إنّ ابن رشد، في حدود علمه، لم ينطق أبداً بالعبارة. ثمّ سيطرح عليّ السّؤال المحتوم : «أين قرأت هذا ؟» بل ربّما سيقول، وهو لا يخفي احتقاره : «أين عثرت على هذه الدرّة ؟» انقلابٌ مفاجئ : أسأله إن كان قد قرأ الجملة، فيعيد إليّ السّؤال. سأكون مضطرّاً لأعترف له، لعاري، أنّي قد حلمتها، وإذ ذاك لن يتبقّى لديه شكٌّ في اختلالي العقلي. كان يعرف أنّي غريب الأطوار شيئاً مّا، لكنه الآن سيقتنع بأنّ حالتي ميئوس منها، كما قد يقول مترجمي. سينظر إليّ بقلق، غير راغب إلاّ في شيء واحد : التخلّص منّي في أسرع وقت.

رغم الرّعب الذي تثيره فيّ رواية الأحلام، فلا بدّ، لتبرير نفسي، أن أروي له كلّ شيء، لكنّي لن أفعل سوى أنْ أتورّط أكثر في أكاذيبي. بقسوة لن يصغي إليّ وسيقاطعني ليسألني: «ماذا يهمّك إن كان ابن رشد قد قال أو لم يقل هذه الجملة ؟ ماذا يعنيك في هذا ؟ أيوجد

رهانٌ، علميّ أو غيره، في هذه الحكاية ؟» سيباغتني، ولن أعرف كيف أجيب. سيستخلص حينئذٍ، متعاظماً، أنّه يوجد الآن اختصاصيون يقومون بتحليل علميّ للأحلام في حميمية عيادتهم. سأفهم التّلميح، ولن يتبقّى لي إلاّ شكره على حرارة استقباله ومغادرة المكان.

لتلطيف الجوّ (فأنا على كلّ حال ضيفٌ في بيته)، ولكن أيضاً لأنّه لن يقاوم رغبة التبجّح بتبحّره، سيذكر، وهو يقودني نحو الباب، ابن سيرين وكتابه القديم عن تعبير الرّؤيا. سيقول : «لكن لم تعد له بالنّسبة لنا سوى أهميّة توثيقية، يمكن أن نقرأه، عند اللّزوم، من باب الظّرافة». وسيعتقد أنّه من المفيد أن يضيف أنّ هذا المُعبِّر للأحلام كان له ثلاثون ولداً... لماذا يحدّثني عن نسل ابن سيرين ؟ ما الصّلة التي يُقيمها بين الإنجاب وتفسير الأحلام؟ سيواصل محرّكاً سبّابته أمام عينيّ، كأنّه يحاول تنبيهي : «لا تبسم، يا فتى، أفكار خبيثة تخدعك : تتصوّر ابن سيرين متعدْد الزّوجات. تخلّ عن وهمك : لقد أنجب أولاده جميعهم (...لتهيئة أثَره، سيتوقّف لحظة قبل أن يوضّح) من امرأة واحدة».

وهو يغلق الباب بعد أنْ صرَفني، سيتنهّد بارتياح. لن تكون له مع ذلك الكلمة الأخيرة. يحدّثني عن ابن سيرين فيما قد أتيت أسأله عن ابن رشد ! قبل الانصراف، سأقول له : «معك تمام الحقّ، أستاذي العزيز، لم ينطق ابن رشد أبداً بالجملة التي أوردتها لك. لكن ألم يكن بمقدوره قولها، أعني : هل من المستبعد تماماً أن يكون قد قالها... أو فكّر فيها ؟» سأغادره عند هذا السّؤال غير المتوقّع الذي سيشغله طويلاً، طويلاً جدّاً.

عندئذ، سيفرض نفسه عليّ الطّابع الغريب للجزء من الجملة. كيف يمكن قول : «لغتنا الأعجميّة ؟» يوجد هنا، كما قد يقول البلاغيون، إرداف خُلْفيّ. فاللّغة إمّا لغتنا، أو هي لغة أجنبيّة. لا يمكن أن تكون في ذات الآن لغتَنا ولغة أجنبيّة. ومع ذلك، فهذا ما يقوله ابن رشد : لغتنا مألوفة وغريبة، أسرتنا تتألّف من أغراب، ما نملكه يفلت منّا، ويصير ذا غرابة مقلقة !

لكن ما لغة ابن رشد ؟ العربيّة طبعاً. لم يكن يعرف لغة غيرها. كيف انساق إلى نعتها بالأعجميّة ؟ لاحظوا أنّه لم يقل لغتي، وإنّما لغتنا، وليس الأمران سيّان. تذكّروا، بهذا الصّدد، جملة جاك دريدا في *Le Monoliguisme de l'autre* : «لا أملك إلا لغة واحدة، ليست لي». يعني بهذا، من بين أشياء أخرى، أنّه ليس الوحيد الذي يتكلّمها. لكن إلى ماذا ستصير إليه هذه الجملة لو حوّلتها إلى صيغة الجمع : «لا نملك إلاّ لغة واحدة، ليست لنا» ؟ إذا لم تكن لنا، فلمن يمكن أن تكون ؟... ماذا نقول الآن عن هاتين العبارتين لدريدا : «لا نتكلّم أبداً إلاّ لغةً وحيدة. لا نتكلّم أبداً لغة وحيدة» ؟ أهما أصل حلمي ؟ الفيلسوف المتخفّي

وراء النّافذة على يمين نافذتي لن يكون إذن ابن رشد، بل دريدا. لكنّي أتعثّر دائماً بلفظ «أعجميّة».

من العسير تصوّر فرد، وأقلّ من ذلك طائفة، لا تتكلّم إلاّ لغة واحدة، وليس لها أي اتّصال مع طائفة أخرى. لا أعرف مثالاً عن ذلك لا في التّاريخ ولا في الزّمن الرّاهن. أليس وجود لغة رهيناً بتعايشها السّلمي قليلاً أو كثيراً مع لغات أخرى ؟ ومع ذلك، كم مرّة قد ذهبت عنّي هذه البداهة ! كنت قد قلتُ إنّ الجاحظ لم يكن يتكلّم إلاّ العربيّة، عندما شرحت الصّفحات الشّهيرة التي خصّصها للتّرجمة ! كتبت الشيء نفسه عن ابن رشد، لمّا كنت أدرس بالضّبط شرحه على كتاب **فن الشّعر** لأرسطو، وفي أيّ لحظة لم أهتمّ بالمشهد اللّساني بشبه الجزيرة الإيبيرية في القرن الثّاني عشر للميلاد.

يصف بورخيس، في **بحث ابن رشد**، الفيلسوفَ متأمّلاً، عبر مشربية الشّرفة، صبية يتخاصمون. «سمعهم يتجادلون بلهجة فظّة، أي بالإسبانية النّاشئة للعوامّ المسلمين في شبه الجزيرة». أتكون هذه الإسبانية النّاشئة (*incipiente*)، هي ما جعل ابن رشد، في حلمي، يقول : لغتنا الأعجميّة ؟ ما شعور الفيلسوف العربيّ الكبير أمام هذه اللّهجة السّوقية التي هي، في نهاية الأمر، من ابتداع العوامّ ؟ ماذا يحسّ، من أعلى شرفته المستورة بمشربيّة، فيما تتصاعد إليه جَلَبة لهجة فظّة، أي، حسب المعجم، «ما لم تصقله، وتهذّبه الثّقافة، والتّربية»؟ ما لغة الشّرفة ؟ يواصل بورخيس : «فتح كتاب العين للخليل وفكّر مزهوّاً بأنّه لا توجد في قرطبة كلّها، بل ربّما في كلّ الأندلس، نسخة تامّة أفضل من هذه التي منحها إيّاه يعقوب المنصور في طنجة». صدّ ابن رشد عن كلام الشّارع، والتفت صوب العربيّة الفصحى، التي وضع قواعدها لغويون ونحاة مثل الخليل، صاحب أوّل معجم عربيّ. لغة المكتوب، لغة السّلطة : لا ننس أنّ نسخة الكتاب التي يعتزّ بها الفيلسوف، هي هديّة من السّلطان الموحّدي...

أفتح هنا قوساً للإشارة إلى أنّ شرفة ابن رشد تُذَكِّر بشكل غريب بنافذتي المتواضعة، التي لا تطلّ على شارع، بل على فناء ضيّق. تتيح لي أن أرى ع. ك. وسط نافذته، على يساري، ساندأ، بكآبة، خدّيه على كفّيه، ع. ك. الذي يتكلّم ويُدَرِّسُ العربيّة، فيما أنا أستاذٌ للفرنسيّة والمفروض فيّ أن أكتب في هذه اللّغة.

لكن لنعد إلى ابن رشد. فهو، فضلاً عن العربية الفصحى والإسبانية النّاشئة، يتعامل مع اليونانية التي لم يكن على دراية بها. ولَوْ ! ما معنى معرفة لغة ؟ أمن الممكن أن يقف حياته

على شرح أعمال كبار فلاسفة اليونان دون أن يتعلّم ولو قليلاً من لغتهم ؟ ماذا نقول عن التّعابير الاصطلاحيّة اليونانيّة في كتابات الفلاسفة العرب ؟ إلى أيّ حدّ يمكن التّأكيد أنّ فعل الفلسفة يتمّ باليونانية، مهما كانت اللّغة المستعملة ؟ ألا يكون هذا هو معنى الجملة التي أنسبها إلى ابن رشد : لغتنا الأعجميّة، أي لغتنا نحن الفلاسفة ؟ نحن الفلاسفة، نتكلّم لغة أرسطو. فضلاً عن هذا، ماذا نقول عن السّريانيّة، اللّغة التي كثيراً ما استُعملت وسيطاً بين اليونانيّة والعربيّة ؟ ماذا نقول عن العبريّة، وعن اللاّتينية ولغات أخرى قد احتضنت أعمال ابن رشد بعد وفاته ؟ سيُقال إنّ هذا لا يعنيه. حقّاً ؟

همهم ع. ك. : «لو استمررت على هذا، فقريباً ستتكلّم عنه كأولئك الذين سخرت منهم».

أخرج من شقّتي، متضايقاً ومقرّراً وضع حدّ لهذا الجدال التّافه، مصحوباً دائماً بلازمتي : لغتنا الأعجميّة. أفكّر في ملاّرمي وشارعه «تجّار التّحف القديمة». في شارعي، يوجد كذلك شيء قديم، مكتبة عتيقة ذات واجهة مغبرّة، بمظهر حقير. على أغلفة الكتب العربيّة المعروضة صور بألوان صارخة، كأنّها من صنع تلامذة صغار. المكتبيّ، الذي يلبس جلاّبية ويحمل نظّارات صغيرة مستديرة (نفس نظّارات مترجمي)، جالسٌ كعادته في الدّاخل يقرأ، ما لست أدري. لابد إذنّ أنّه قصير البصر، لأنّه يُقرّب من عينيه الكتاب الذي يقرأه، إلى حدّ اعتقادي أنّه يُخفي وجهه أو يتلافى أن ينظر إلى العالم من حوله. مكتبته هي قاعة مطالعة لاستعماله الخاص. لا زبائن له، أبداً لم أبصر بواحد منهم، ومن جهتي لا أجرأ على التزوّد عنده حتّى لا أزعجه في شغله المعرفيّ. غير أنّني كلّما مررتُ بالشّارع تكون لي وقفة أمام واجهته لأنظر إلى الكتب. ليس بمقدوري أن أفعل غير ذلك، لأنّ جولاتي في المدينة تقوم، منذ الطّفولة، على المرور بالمكتبات (وقاعات السّينما، لمّا كانت موجودة).

جذب نظري كتابٌ صغير في طبعة شعبيّة، هو جزء من سلسلة عن الأنبياء. عنوانه **نوح عليه السّلام**. إذ ذاك فكّرت في منمنمة للرسّام الواسطي الذي قد زخرف، في القرن الثّالث عشر للميلاد، **مقامات** الحريري، منمنمة قد جعلها ناشرٌ على غلاف كتابي (المكتوب بالفصحى) **لن تتكلّم لغتي**. تمثّل سفينة، مع بحّارة وركّاب، فُلْك نوح إذا شئتم (في نصّ الحريريّ الذي تزيّنه المنمنمة، يتعلّق الأمر بعاصفة عنيفة). الصّلة بنوح تفرض نفسها عليّ، وفجأة أحسّ بما يشبه الصّدمة في صدري. تذكّرت أين قرأت الجملة الحلمية، كان ذلك في كتاب أملكه وحدث أن استشهدت به مرّات كثيرة.

أصعد في استعجال إلى بيتي، وأقوم بالتحرّبات اللاّزمة. أنا متيقّن الآن أنّ الجملة الهُجاسية ليست لابن رشد، كما أنّها ليست لي. صدرت عن شخص آخر : لاوعيي قد حرّفها لمّا استعادها، أعترف بذلك؛ لقد صنعتها بمعنى مّا، وأستطيع، إلى حدّ ما، أن أتبنّاها. صاحبها يقول مثلي الشّيء نفسه، فيما يقول شيئاً مختلفاً، بل نقيضاً. اللّغة العربيّة، بالنّسبة إليه، تهدّدها «اللّغة الأعجميّة». لا يقول «لغتنا»، لاحظوا هذا جيّداً... يرى أنّ النّاس حوله يفضّلون التّواصل بتلك اللّغة. يعتبرون التكلّم بالعربيّة عيباً ! ويتابع أنّ ممّا يضاعف من شناعة هذا الوضع أنّ العربيّة لغة القرآن وكلام أهل الجنّة. يذكر في الأخير ذَنْباً معمّماً ويُحيل على نوح والطّوفان. باختصار، عن كلّ ما تكلّمتُ عنه، لكن هل تكلّمت عن الطّوفان ؟

تريدون معرفة مَن هو. صبراً ! في إطار حلقة دراسيّة حول لغات الأدب في المغرب، أمليت هذا النصّ على طلبتي، ثمّ سألتهم أن يخمّنوا مَن الذي كان قد كتبه. ولمساعدتهم (أو لأوقعهم في فخّ، لا أرغب في أن يجدوا بسهولة)، أشرت لهم أنّ الأمر يتعلّق بشخصيّة شهيرة قد فعلت الكثير من أجل الدّفاع عن العربيّة وذيوعها. «قد قرأتموه أو اطْلعتم عليه، أو على الأقلّ سمعتم باسمه». ذكروا لي حينئذ عديداً من الكتّاب ورجال السّياسة في المغرب معروفين بالتزامهم لصالح العربيّة. لا ذكر لمؤلّف من المشرق ولا لمؤلّف من الماضي. أمّا اللّغة الأعجميّة، فلم يكن أيّ شكّ عندهم : إنّها الفرنسيّة.

وأنتم، ما قولكم ؟ نفس الشّيء دون شكّ. ومع ذلك، فقد حذّرتكم منذ البداية من تأويل متعجّل وفي غير موضعه. في الحقيقة، بطل العربيّة هو مصريّ توفي في 1311م، ابن منظور، مؤلّف المعجم الشّهير لسان العرب. وفي مقدّمته يذكر أزمة اللّغة العربيّة، لكن بما أن لا أحد يقرأ عموماً مقدّمة المعاجم، فندرة هم الذين يعرفون النصّ الذي لخّصته. أمّا «الأعجميّة» التي تشكّل تهديداً، فربّما هي التّركيّة (ابن منظور عاش في مصر المماليك)، لكن باحتمال أكبر، قد تكون الفارسيّة !

طلبتي لا ينقضي عجبهم. أنتم أيضاً. وأنا إذن ! كنت أعتقد، بكلّ سذاجة، أنّه لم يكن للعربيّة منافس جادٌّ في الماضي، وأنّ منافسة لغة أجنبيّة ظاهرة حديثة، نشأت في القرن التّاسع عشر، وتضخّمت في القرن العشرين. وإذا بي أعلم أنّ القصّة تعود إلى القرن الثّالث عشر للميلاد ! ماذا أقول ؟ كان التّهديد ملموساً قبل ذلك بكثير، يمكن أن نقول منذ البداية، لكن ما معنى بداية لغة ؟ مهما يكن، فاللّغويون القدامى واحداً تلو الآخر، يكرّرون أنّ اللّغة العربيّة كانت تصير، على مرّ الزّمن، غريبة عن ذاتها. غير أنّه مع ابن منظور، وللمرّة الأولى،

يُستحضَر موتها. ألا يقدّم نفسه، في نبرة قيامية، بوصفه الأخير الذي يعبّر بها ؟ غير أنّه لن يظلّ مكتوف الأيدي، فسيعمل على إحيائها. لكن يضيف، في إحباط، هو يصيح في واد. لم يستعمل هذه الاستعارة، بل أخرى، مائيّة : يشبّه نفسه بنوح حين يقول إنّه قد ألّف معجمه (سفينته) وأهله منه يسخرون.

يوجد في سفينة نوح، كما جاء في القرآن «من كلّ زوجين اثنين». مرّة أخرى، فكرة الزّوج، والقرين، والتّساكن...

أُرتّب المعجم الضّخم في رفّه، وقد اهتززت قليلاً وأجعل نفسي في النّافذة. أنا بحاجة للتّفكير، لاستخلاص الموقف. وعلى الفور، يفتح ع. ك. جاري، المترجم، نافذته. نسيته، هذا الشّخص. قال :

- «لقد قلت لك إنّ الجملة اللاّمعقولة ليست لابن رشد، وإنّما لابن منظور، مع أنّه لم ينطق بها أبداً [اعجبوا للتّناقض]. لا تريد أن تسمع منّي، وتنسى أنّ كلّ هذا موجود في كتابي عن الرّواية الشطّارية، لكنّك لا تتذكّر شيئاً أبداً، بحيث يصير محكوماً عليك بتكرار ذاتك. يا لتعاستك !».

لاحظوا أنّه يستمرّ في تعنيفي، لكن الآن بالفرنسيّة. للمرّة الأولى، وبغرابة، يخاطبني مترجمي وجاري بهذه اللّغة.

النّافذة الرّابعة، قبالتي، معتمة وغامضة، ظلّت مغلقة.



فهــــرس

أنا أعمى فكيف أَهْدي إلى المَنْ ... هَجِ والنـاسُ كلُّهم عُميان

أبو العلاء المعري

الأعمال



ISBN 978-9954-659-17-5

توزيع :





عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار، بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma - الموقع : www.toubkal.ma